This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

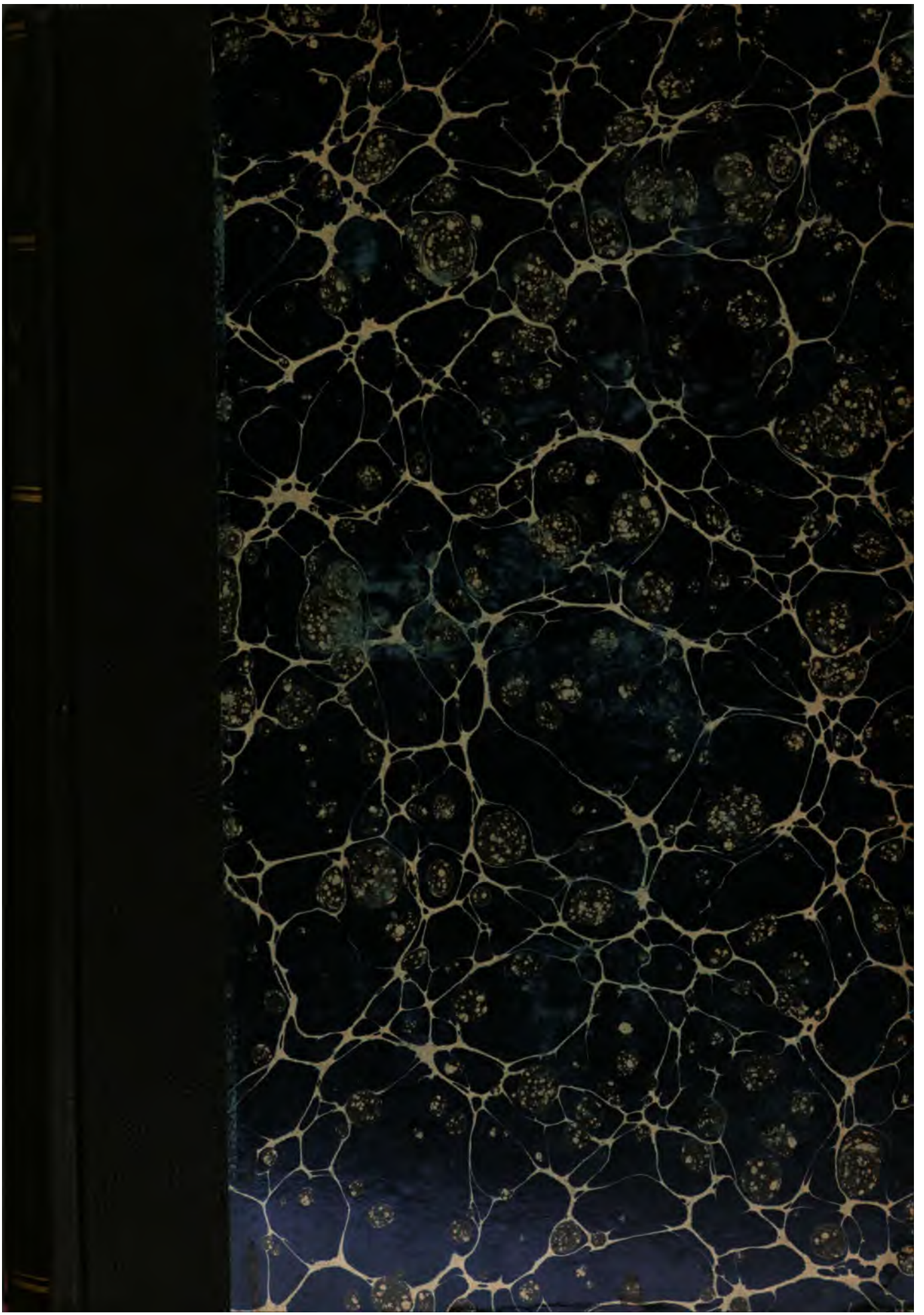
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Library
of the
University of Wisconsin

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KUNST

VON

WILHELM KLEIN

ERSTER BAND

DIE GRIECHISCHE KUNST BIS MYRON

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1904

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

248502
SEP 21 1921
W127
K67

MEINEM LIEBEN FREUNDE

PROF. DR. EGON VON OPPOLZER

GEWIDMET

INHALT

Erstes Kapitel Seite

Die griechische Kunst vor der Rezeption des Mythos 1

Zweites Kapitel

Von der Rezeption des Mythos bis zum Beginn der Marmorplastik . . 59

Drittes Kapitel

Die griechische Kunst an den Tyrannenhöfen 101

Viertes Kapitel

Die griechische Kunst an den Tyrannenhöfen (II) 148

Fünftes Kapitel

Die attische Kunst von der Zeit des Pisistratos bis in die der Perserkriege.
Anhang: Lykien 220

Sechstes Kapitel

Die argivisch-sykonische Kunstschule und die äginetische Kunst. . . . 330

Siebentes Kapitel

Die Meister der Plastik in der Generation vor Phidias 373

Achtes Kapitel

Polygnot und die monumentale Malerei 417

Neuntes Kapitel

Der Zeustempel von Olympia 447

Erstes Kapitel

Die griechische Kunst vor der Rezeption des Mythos

Der Beginn der hellenischen Kunst fällt genau zusammen mit dem ersten geschichtlichen Auftreten des Hellenentums, sein Erlöschen bildet das Datum ihres Totenscheines und den Schlußpunkt, dem ihr Historiograph zuzusteuern hat; aber genau besehen offenbart sie sich noch heute, und nicht bloß Sonntagskindern, als Teil der unsterblichen Seele des Hellenenvolkes. Sie wirkt fort unter dem Namen Antike als allgemein anerkannte geistige Großmacht. Das Problem ihres Ursprungs hat in alten und neuen Tagen eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den grübelnden Sinn wie auf die schöpferische Phantasie ausgeübt und Legenden, Theorien und Kontroversen in absonderlicher Menge zutage gefördert, nicht zum wenigsten vielleicht, weil es schien, als ob mit seiner Lösung der Schleier fallen müsse von dem wundersamen Geheimnis der Entstehung der Kunst.

Trotz vereinzelten rationalistischen Anwandlungen hielt das gesamte Altertum an dem göttlichen Ursprung fest, sein frommer Glaube hat sich zu kräftigen mythischen Gestalten verdichtet. Der Gottkünstler Hephaistos ist vom Himmel ziemlich unsanft auf die Erde herabgefallen und hat sich da seine Werkstatt eingerichtet; Riesen und Däumlinge halten gemeinsam mit dem großen Zauberer Daidalos, in dessen durchsichtiger Maske der Gott selbst steckt, am Tor der Kunst Wache; von dem armseligen Gegenprodukt kritischen Eifers, von Peirasos, dem »Pröbler«, hat man kaum Notiz genommen.

Die moderne wissenschaftliche Forschung hat mit frischem Jugendmut den kühnen Zug durch die vorgeschichtliche Wildnis nach dem Quellgebiet der antiken Kunst zu einer Zeit begonnen, da sie für ein so gewaltiges Unternehmen noch weniger gut gerüstet war, als sie es zu sein vermeinte. Sie war bei der immer höher hinaufführenden Erforschung hellenischer Vasen, förmlich etappenweise vordringend, zu einer Gruppe gekommen, aus deren primitiver Erscheinung ihr prähistorische Morgenluft entgegenwehte. Hier wähnte sie sich am Ziel, boten sich ihr doch große, überraschende Ausblicke, und aus dem textilen Protoplasma ließ sich genau so viel ableiten, als aus irgend-

einem andern.[1] Seltsam freilich war der grelle Abstand dieser geringfügigen Dinge gegen den von Schmuck und Kunstfreude strahlenden Märchenglanz des Homerischen Epos, aber auf der einen Seite stand die exakte naturwissenschaftlich gedrillte Forschung, auf der andern die Fata Morgana der Dichtung; und als für diese ein neuer Don Quijote in der lustigen Gestalt eines in Petersburg zum reichen Manne gewordenen Indigohändlers aus Mecklenburg mit schwärmerischer Glut in die Schranken trat, da waren wieder einmal die Lacher auf der unrechten Seite. Die Geschichte der Wissenschaften kennt seit Christoph Kolumbus keinen glänzenderen Sieg als den, den Heinrich Schliemanns Berge versetzender Glaube über gelehrte Hyperkritik davontrug.[2] Von allen Zweifeln unbeirrt zog er aus, um, sagen wir es kurz, Homer auszugraben. Natürlich wendete er sich geradenwegs nach Troja. Was da sein Spaten zunächst eroberte, den »Schatz des Priamos«, den Palast des Priamos wie das Skäische Tor, war allerdings wenig zutrauenerweckend. Eine seltsame Fügung des Geschickes hat die Wiederentdeckung der gewaltigen Reste der homerischen Burg, sein eigenstes

[1] Die Keime dieser Hypothese finden sich in Semper, Stil I S. 213 und sonst, ihr eigentlicher Begründer war Conze, Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst, Berichte der Wiener Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse 1870 (LXIV. Bd.) S. 505 ff. und 1873 (LXXIII. Bd.) S. 221 ff. Ihre Haltlosigkeit hat A. Riegl, Stilfragen S. 1 ff. erwiesen. Vgl. auch Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, Berichte der preuß. Akad. d. Wiss. 1897, VII und dazu Hörnes, Urgeschichte der Kunst S. 230 ff.

[2] Seine Hauptwerke sind: Trojanische Altertümer 1874, Ilios 1881, Troja 1884, Schliemann-Dörpfeld, Bericht über die Ausgrabungen in Troja i. J. 1890; (den Abschluß bildet hier Dörpfeld, Troja und Ilion, 1902), Mykenä 1878, Tiryns 1886. Zusammenfassend Schuchhart, Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft, 1890, 2. Aufl. 1891. Eine neuere Gesamtdarstellung bietet der um die Erforschung der mykenischen Kultur hochverdiente Tsountas, Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμός, 1893; wir zitieren die englische Ausgabe Tsountas-Manatt, The Mycenaean Age, die von Dörpfeld eingeleitet ist. Die mykenische Kunst behandelt Brunn, Griech. Kunstgesch., S. 1 ff., Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, S. 22 ff. und der VI. Band von Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Für die ausgebreitete Spezialliteratur mag vorläufig auf die Literaturangaben bei Ed. Meyer, Gesch. d. Altertums, II, S. 128 f., und Busolt, Gr. Gesch., Bd. I, S. 1 ff. verwiesen werden. Für die eine neue Epoche der Erkenntnis der mykenischen Kulturwelt begründenden Ausgrabungen in Kreta bietet zunächst eine gut orientierende Übersicht: Reinach, La Crète avant l'Histoire et les Fouilles de M. A. Evans à Cnosse (l'Anthropologie) und Mariani, Ant. cretesi Mon. Ant. VI, S. 154 ff. Die offiziellen Ausgrabungsberichte von Evans liegen vor im Annual of the british school at Athens, VI 1899—1900, VII 1900—1901 und VIII 1901—1902. Zusammenfassender B. Graef, Auf den Spuren des Minotaurus, Woche 1901, S. 1237 ff., Milchhoefer, Aus dem Reiche des Minos, Deutsche Rundschau 1902, S. 341, und Karl Titel, Der Palast zu Knossos, Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. 1903, S. 385 ff. Die der italienischen Forscher Mon. ant. XII u. XIII 1902 und 1903. Darüber Duhn, Italienische Entdeckerarbeit auf Kreta, Deutsche Rundschau 1903, S. 377, vgl. auch Berl. phil. Wochenschr. 1903, Sp. 1309—1311 (Karo). Von den englischen Ausgrabungen in Phylakopi auf Melos erscheint eben der Bericht als Supplementary Paper, Nr. 4 der Hell. stud. 1904. Über die bayerische Expedition in Orchomenos liegt ein vorläufiger Bericht von Bulle vor, Woche 1904, S. 213 ff.

Ideal, uns erst als sein opus posthumum geschenkt, war sie doch erst möglich geworden durch seine voraufgehenden Großtaten in Mykenä und Tiryns; aber die Tatsache, daß der verspottete Sonderling, der auszog, den Geist Homers heraufzubeschwören, in Troja einen großen Schatz gefunden hatte, rief allüberall eine mächtige Erregung hervor, und eine täglich sich mehrende Schar von Gläubigen lauschte der Verkündigung der Realität der Homerischen Welt wie einer neuen Offenbarung. Schliemann war über Nacht ein berühmter Mann geworden. Hätte er sich daran genug sein lassen, wie bald wäre diese seine populärste Tat alles poetischen Schimmers entkleidet worden und in die bescheidenen Grenzen der Alltäglichkeit herabgesunken. Aber im festen Glauben an seine Sendung, den auch die berechtigtste Kritik seiner trojanischen Phantasien nicht wankend machen konnte, begann er nun als nächste Aufgabe Grabungen auf der Burg von Mykenä, und hier, wo man allenfalls eine Art Gegenprobe erwarten mochte, entstiegen dem Boden Schätze, deren riesiger Goldgehalt nur einen bescheidenen Teil ihres unermeßlichen wissenschaftlichen Wertes bildete. Damit war die Entscheidungsschlacht geschlagen. Was er dort gesucht hatte, hier lag es vor aller Augen in überwältigender Herrlichkeit zutage. Eine im Meere der Zeit längst versunkene Welt war wieder aufgestiegen, die das Gebiet der historischen wie kunsthistorischen Forschung in nie geahnter Weise erweiterte. Die Frage, ob in ihr jene Welt, in welcher das Homerische Epos lebte und webte, zu suchen sei, hat zunächst schon ein goldener Becher bejaht, dessen auffällige Verwandtschaft mit dem vom Dichter geschilderten Becher Nestors das erste sprechende Zeugnis gab; aber so sehr sich auch diese Zeugnisse mehrten, es ließ sich doch von allem Anfang nicht verkennen, daß diese hier eingeschlossen lag in einer größeren, die auch deren Quellengebiet, die Zeiten, von denen sie sang, das Reich des Mythos noch mitumfaßte. Angesichts dieser Tat war es natürlich, daß sich sogar der wohl beträchtliche, noch unverbrauchte Rest von Hohn in helle Bewunderung umsetzte, und von da ab konnte nun der unermüdliche Mann, der bis an sein Lebensende seinem Ideal in idealer Weise Treue hielt, von einem großen gelehrten und technischen Generalstab umgeben zu neuen Taten schreiten, bei denen ihn sein beispielloses Finderglück nie verließ. Sein Werk hat sich fast von selbst fortgesetzt und jüngst in Evans' Ausgrabungen in Knossos seine Krönung gefunden; aber das von ihm erschlossene Gebiet erweitert sich stetig und bietet voraussichtlich noch für Generationen von Forschern lohnende Arbeit. Die klassische Archäologie ist keineswegs Alleinherrscherin des Neulandes geblieben, sondern bearbeitet es im Verein mit der Geschichtsforschung, der Ägyptologie und der Orientalistik, zu denen sich auch manche Freiwillige aus andern Gebieten gesellen. Aber am Eingang der hellenischen Kunstgeschichte darf das Denkmal des Entdeckers der mykenischen Kultur

nicht fehlen. Wohl mag man auch da seiner Irrtümer und sogar des Mangels an Verständnis für das, was er fand, gedenken; diese Züge, die das Bild vervollständigen, lassen die frappante Ähnlichkeit mit Christobal Colon am schärfsten hervortreten. — Mykenä ist im Jahre 468 v. Chr. zugleich mit Tiryns von der dritten Schwesterstadt Argos zerstört worden, das nun Alleinherrin über die nach ihm genannte Ebene blieb, welche einst den Herren der mykenischen Burg gehorchte. »Im äußersten Winkel des rossenährenden Argos«, in geschützter, fast versteckter Lage bezeugen ein jüngst klar gelegtes Netz »kyklopischer Straßen«, die zum Heraion, nach Argos und Tiryns, und übers Gebirge zum Isthmus führen, und ein die Gebirgspässe sperrendes System von Befestigungsanlagen seine in Sage und Epos gefeierte Vormachtstellung.[1] Als Wahrzeichen seiner einstigen Größe haben durch das ganze Altertum die gewaltige Ringmauer der Burg, das Löwentor und die unterirdischen »Schatzhäuser des Atreus« und seiner Söhne, von denen nur das erstere stets zutage blieb, gegolten und wurden wie die Mauern und Galerien von Tiryns und das Schatzhaus des Minyas zu Orchomenos von Periegeten der Aufmerksamkeit des reisenden Publikums warm empfohlen. Wir sind dem Geschick, das diese Stätten mythischer Herrlichkeit gerade zu einer Zeit in ehrwürdige Ruinen verwandelt hat, in der das historische Leben von Hellas seinen kräftigsten Aufschwung genommen, zu tiefem Danke verpflichtet. Immer wieder lernen wir die alte Lehre aufs neue, die uns die vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens, wie die Vasenmalerei zuerst gelehrt haben. Besitzen wir auch nur den kleinsten Teil von dem, was die Antike dauernd besaß — was sie verließ und verlor, verwarf und verbarg, ist wie die Saat, die wir ernten. Das Beispiel der früh verödeten Burg von Mykenä ist das glänzendste aller. Wenige Schritte vom Löwentor fand Schliemann den großen Plattenring, der die sechs Schachtgräber umschloß, deren kostbarer Inhalt keinen Zweifel darüber läßt, daß es Herrschergeschlechter sind, die hier ihre letzte Ruhestätte in sakraler Abgeschlossenheit gefunden haben. Die Lage dieses Plattenringes und verschiedene technische Indizien erweisen, daß die Königsgräber sich ursprünglich außerhalb des eigentlichen Burggebietes befanden und erst durch jene Erweiterung, die mit dem Löwentor ihren glanzvollen Abschluß fand, in dasselbe einbezogen wurden.[2] Die Konstruktion des Löwentores zeigt jedoch eine solche Übereinstimmung mit der der Kuppelgräber der Unterstadt, daß ein zeitlicher Zusammenhang nicht verkennbar scheint, und damit ist eine erste Grundlage für Periodisierung innerhalb der mykenischen Funde geboten, die hierfür vorgeschlagenen Namen Perseiden und Pelopiden,

[1] Steffen, Karten von Mykenä, Text S. 8 ff., S. 15 ff.
[2] Reichel, Eranos Vindobonensis, S. 31 ff.

Danaer und Achäer haben jedoch nur sehr bedingten Wert. Reste von Häusern sind auf der Burg zutage gekommen, denen jedoch keineswegs jene Bedeutung zukommt, die ihnen der Entdecker beigelegt hat,[1] und auf der Höhe der Burg die Reste des Königspalastes, unter den Trümmern eines dorischen Tempels geborgen, der im siebenten oder sechsten Jahrhundert seine Stelle einnahm. Indes dafür hat uns der weit besser erhaltene Palast von Tiryns, dessen Schema hier und nicht nur hier wiederkehrt, vollgültigen Ersatz geboten, und als letztes Zeichen der Gleichartigkeit beider Burganlagen haben sich auch in der Ringmauer Mykenäs die deutlichen Spuren von Galerieanlagen gefunden.

Die »kyklopischen« Mauern von Mykenä und Tiryns bestehen aus gewaltigen übereinander getürmten, ganz oder nahezu unbehauenen Felsblöcken, deren Zwischenräume durch kleine Steine ausgefüllt werden. Das Gewicht dieser Blöcke macht jedes Bindemittel unnötig. Die Mauern von Tiryns sind noch etwas kyklopischer als die Mykenäs. Der direkte Abkömmling dieses kyklopischen Stiles ist der Polygonalbau mit seinem Fugennetz sorgfältig behauener und scharf zusammengepaßter Steine, deren Blockcharakter gegenüber dem den Ziegel imitierenden Quader gewahrt ist. Er hat wohl schon vom siebenten Jahrhundert an bis in späte Zeiten im Festungsbau Verwendung gefunden; an manchen Stellen ist der Kern der kyklopischen Mauer Mykenäs damit bekleidet, die demnach in ziemlich die gleiche Zeit verwiesen werden muß, in welcher der dorische Tempel den Platz des Königspalastes einnahm. Weit älter ist eine andere Art der Verkleidung des kyklopischen Kernes durch Mauern aus großen, behauenen oblongen Blöcken, die horizontal geschichtet sind; sie finden sich an den fortifikatorisch wichtigsten Punkten, vor allem am Löwentor und den dasselbe flankierenden Mauern. Dieser Quaderstil ist zugleich der Stil der Kuppelbauten und des die Fürstengräber umschließenden Steinkreises. Wie sich das kyklopische Tor, welches durch das Löwentor ersetzt worden ist, ausgenommen haben mag, lehren uns die Galerien von Tiryns, wie die Wasserdurchlässe und Brücken der kyklopischen Hochstraßen.

Aber so selbstverständlich die chronologische Scheidung dieser zwei Bauweisen erscheinen mag, gegen sie scheint das Bild einer Festungsmauer auf dem Fragment eines aus dem vierten Schachtgrab stammenden Silberbechers zu sprechen, den wir später noch näher zu würdigen gedenken; es soll lehren, »daß der regelrechte Quaderbau schon der ältesten mykenischen Zeit bekannt war«,[2] der angebliche Quaderbau ist aber, wie wir noch sehen werden, eine Ziegelmauer. Das Löwentor knüpft durch seine

[1] Tsountas-Manatt, S. 70, vgl. Dörpfeld, S. XXVI.

[2] Ed. Meyer, S. 160, Anm. 1.

mächtigen Steinbalken (der Türsturz ist 5 m lang, 2.5 m tief) an die kyklopische Bauweise an, aber das Entlastungsdreieck über diesem, die Ausfüllung desselben durch eine skulpierte Platte, die Dromosanlage davor sind die Elemente, die es neben dem durchgeführten Quaderstil mit den Kuppelbauten verbinden, die die bedeutendste architektonische Leistung der mykenischen Kultur bilden. Der größte und zugleich besterhaltene dieser »unterirdischen Dome« ist der von Pausanias als Schatzhaus des Atreus bezeichnete. Der 6 m breite Dromos führt von einer künstlich hergestellten Terrasse 35 m mit immer höher werdenden Wänden, die mit sorgfältigem Quaderwerk bekleidet sind, in den Hügel hinein vor eine senkrechte Torwand. Drei mit der Säge eingeschnittene Streifen fassen die Türöffnung ein. Daneben standen auf niedriger Basis zwei in Resten erhaltene Halbsäulen aus Alabaster, die sich nach oben zu, also in umgekehrter Weise wie die hellenische Säule und entsprechend der am Löwentor, verjüngen und von einem skulpierten, durch ein Zickzackmuster geteilten Spiralenornament bedeckt sind, das sich in leicht variierter Form am Kapitell wiederholt, dessen Hohlkehle lanzettförmige Blätter bilden; auch dies zeigt eine starke Verwandtschaft mit der Säule vom Löwentor. Diese Säulen trugen ein den Türsturz verkleidendes Gesimse, das hier nicht erhalten ist, aber in dem von Frau Schliemann ausgegrabenen Kuppelgrab erscheint es als eine Platte von blaugrauem Marmor, die im Relief runde Scheiben zeigt, die uns wieder an dasselbe Beispiel erinnern. Man hat darin allgemein die Nachbildung von Rundhölzern, die die Decke trugen, erkannt. Das Entlastungsdreieck war durch eine übereinandergelegte Reihe von spiralenbedeckten Platten aus rotem Porphyr geschlossen. Zahlreiche Klammerspuren in der von ihm durchbrochenen Wand beweisen, daß einst die ganze Fassade reich geschmückt war. Einzelne Bruchstücke dieses Schmuckes, einer farbigen Marmorinkrustation, besitzen wir noch, und daß sie durch Lisenen eingerahmt war, läßt uns auch die Fassade des zweiten Kuppelgrabes annehmen. So bunt wir sie uns demnach auch denken mögen, einer künstlerischen Gliederung hat sie doch nicht entbehrt.[1] Das Innere, das wir durch den, von einem etwa 122000 kg wiegenden Innensteinkoloß der Oberschwelle gedeckten Torgang betreten, bildet ein Kreisrund von etwa 15 m Durchmesser; 33 sich verjüngende Steinkreise streben zum Schlußstein in ungefähr gleicher Höhe. Die Wölbung wird nach dem der mykenischen Architektur eigenen, etwas primitiven Prinzip des Vorkragens gebildet; einzelne Steinreihen sind nach dem Versetzen zur regelmäßigen Krümmungsfläche geglättet worden. Die Dekoration des Innenraumes war ähnlich wie im »Schatzhaus des Minyas in Orchomenos«; durch Bronze-

[1] Perrot-Chipiez, VI, S. 608 ff., mit den Restaurationsentwürfen zu S. 624 u. 638.

rosetten wird die Kuppel zu einem Sternenhimmel. Eine Seitentür führt in die eigentliche Grabkammer, die in den Felsen gehauen ist. Die Grabkammer war ebenso wie die Schachtgräber der Burg mit Bruchsteinmauerwerk verkleidet und wohl gleichfalls mit einer skulpierten Decke versehen, wie sie sich im Kuppelgrab zu Orchomenos gefunden hat. Dort hat Pausanias dem obersten Stein der Wölbung die Kraft zugeschrieben, den Bau zusammenzuhalten, in leicht begreiflichem Irrtum; hat er doch wie wir den Schlußstein in dieser Funktion gekannt, während er wie in Mykenä bloß zum Verschluß dient, die Wölbung aber durch den Druck der sie rings umgebenden Erdmassen[1] hält. Dem »Schatzhaus des Atreus« kommt an künstlerischer Bedeutung das des Minyas am nächsten. Es sind die beiden einzigen, die eine abgesonderte Grabkammer besitzen. Mykenä selbst hat noch in dem von Frau Schliemann nächst dem Löwentor ausgegrabenen ein zwar bescheidenes, aber immerhin vornehmes Exemplar von trefflicher Arbeit und reichem Fassadenschmuck und in der Unterstadt sechs weitere, aber geringere, Kuppelgräber und drei in seiner nächsten Nähe beim Heraion. Attika hat das Kuppelgrab von Menidi, drei zu Thorikos und eins in Eleusis, Böotien das zu Orchomenos, Thessalien das in Volo, Sparta das von Vaphio-Amyklä und eines am Abhang des Taygetos, Messenien das von Kampos; eines in Kephallenia ist bis auf geringe Spuren verschwunden,[2] und die neuesten Ausgrabungen auf Kreta haben diesen gleich ein ganzes Dutzend hinzugefügt.[3] Sie sind die eigentlichen Wahrzeichen der mykenischen Kultur und, wie es scheint, in ihrem Vorkommen auf Griechenland beschränkt. In Kleinasien hat sich trotz allen Suchens kein Exemplar gefunden, aber ihre geographische Verbreitung schließt sich aufs engste an die Geographie des Mythos an. Soweit wir die einzelnen Bauten kennen, reicht keins an Größe, Sorgfalt und Aufwand der Konstruktion wie an dekorativer Pracht an die drei erstgenannten Beispiele. Wall und Wölbung sind aus regellosen Bruchsteinen hergestellt, sie entbehren alle eines Fassadenschmuckes, und auch der Innenraum war schmucklos. Aber das Kuppelgrab von Vaphio hat doch durch seinen kostbaren Inhalt Anspruch auf den Titel eines Fürstengrabes. Es ist kein Zweifel, die Entwicklung bewegt sich hier nicht in aufsteigender, sondern in absteigender Linie. Das Schatzhaus des Atreus und des Minyas sind wie die prächtigsten auch die frühesten Exemplare; von ihnen müssen wir ausgehen, wenn wir die große

[1] Vgl. Rich. Bohn in der Publikation: Das Kuppelgrab bei Menidi, herausgegeben vom deutschen archäologischen Institut in Athen, S. 45 ff., Über die technische Herstellung des Tholos bei Menidi.

[2] Die Zusammenstellung bei Tsountas-Manatt, S. 116, vgl. Wolters, Ath. Mitt. 1894 (XIX), S. 486 ff.

[3] Deutsche Lit. Ztg. 1902, S. 2494 f.

Frage, die uns diese ganze Gruppe stellt, erörtern wollen. Sie fügen sich durch die Grabkammer noch an das System des Schachtgrabes an, mit dem sie einen Kompromiß schließen. Ihre Dome dienen nur dem Totenkult, während die übrigen bereits zu Grabstätten geworden sind. Woher stammen aber diese Dome? Sind sie wirklich, wie man gemeint hat, die herrlichen Abkömmlinge der maulwurfsartigen altphrygischen Erdhütten? Und warum wurden diese dann dort nicht zur Wohnung der Toten, sondern setzten mit ihrem salto mortale direkt auf mykenisches Gebiet hinüber? Auch die Meinung, sie wären aus den in die Felsen ausgehauenen Grabkammern entstanden, bei denen sich, wenn die Anlage größer ist, auch eine Dromosanlage findet, hält kaum stand, die mykenischen Monumente zeigen vielmehr das umgekehrte Verhältnis mit vollkommener Klarheit.[1] Man hat den Typus dieser Bauten mit einem riesigen Bienenkorbe verglichen, aber auch auf die Analogie mit dem Tumulusgrab hingewiesen. Die Umhüllung mit einem festgestampften Erdmantel, die Erdaufschüttung über der aus dem Boden herausragenden Spitze machen ihn geradezu zu einem solchen, aber der Versuch ihn daher abzuleiten, darf als mißglückt bezeichnet werden; auch die Lösung dieser Frage hat der Spaten gebracht.[2] Die Ausgrabungen auf dem Burgberg von Orchomenos haben in der tiefsten Schicht, die bis an das Ende des dritten vorchristlichen Jahrtausends hinaufdatiert werden muß, einen neuen Typus des antiken Hauses entdeckt, dessen Zusammenhang mit der aus Zweigen geflochtenen runden Hürde der indogermanischen Vorzeit unverkennbar ist. Es sind kreisrunde Bauten, deren unteren Teil ein Steinring bildet, auf dem eine Lehmziegelmauer aufsaß, die sich kuppelförmig einwölbte. Diese Kreisform war aber einer weiteren räumlichen Ausgestaltung unfähig, solange die Gewölbetechnik ein unüberwindliches Hemmnis bildete. Sie wich daher der rechteckigen Grundrißbildung, die allein den Anforderungen einer steigenden Kultur entsprechen konnte, und so ward das frühere Haus der Lebenden zu dem der Toten. Von dieser Wurzel stammen beide Grabformen, der Tumulus wie das Kuppelgrab. Jener ist der ältere Typus, gehört er doch der voraufgehenden phrygisch-troischen Kulturepoche an, in dem die mykenische ihre Wurzeln hat. Der Tumulus dient als Einzelgrab, als Heroon, oder als Massengrab; zum Familiengrab wie die Generationen umfassenden Schachtgräber auf der Burg von Mykenä ist er schlechtweg unbrauchbar, denn ohne Zerstörung läßt er sich nicht öffnen. Sollte er diese Eigenschaft erhalten, dann mußte die Erdaufschüttung einem festen

[1] Die erste Ableitung bei Adler, Einleitung zu Schliemanns Tiryns, S. L f., die zweite Ed. Meyer, S. 163.

[2] Der vorläufige Bericht von Bulle, Woche 1904, Heft 5, S. 213 ff.

Steingewölbe Platz machen, aber die einzige konstruktive Lösung, die es damals für dieses Problem gab, war der geniale Einfall, das alte Rundhaus in die Erde zu versenken, wozu den natürlichen Anstoß das ursprüngliche Festhalten am Schachtgrab bot. So ist der Tholos entstanden, die eigenste, aber auch die großartigste Leistung der mykenischen Kultur, aus ihren eigentümlichen Lebensbedingungen entsprossen, und ihr Ende ist auch das seine gewesen. Sein Fortleben beschränkt sich neben einigen späten Wirkungen in die Ferne darauf, daß es als passendes Modell für antike Quellhäuser Verwendung fand.[1] Seine Schöpfung hat für die Geschichte der mykenischen Kunst und Kultur epochale Bedeutung.

Vom Herrschergrab wenden wir unseren Blick zum Palast. Schliemanns Entdeckung des Palastes auf der Oberburg in Tiryns ist die des mykenischen und troischen unmittelbar gefolgt. Bald darauf haben sich auch auf der Akropolis die Reste der alten Königsburg gefunden, und ebenso haben auf der Insel Arne des Kopais-Sees[2] im alten Reich der Minyer in dessen Mittelpunkt Orchomenos die jüngsten Ausgrabungen wiederum die Fundamente des Herrschersitzes klargelegt. Aber auch hier haben die Entdeckungen auf Kreta Paläste zutage gebracht, die an Größe und Großartigkeit der Anlage wie an künstlerischem Schmuck alles weit übertreffen, was uns die des hellenischen Festlandes boten. Diese Reihe hat der von Arthur J. Evans ausgegrabene Palast von Knossos glänzend eröffnet. Würdig stellt sich ihm der von der italienischen archäologischen Mission unter der Leitung Halbherrs entdeckte Palast der Fürsten von Phaistos an die Seite, und in nächster Nähe dieses kam ein dritter zutage, welcher zunächst als ein Sommersitz der gleichen Herrscher betrachtet wurde, sich aber im weiteren Fortschritt der Arbeiten als ein selbständiges Fürstenschloß in Verbindung mit einer Stadtanlage feststellen ließ. Fast jeder Tag bringt hier seine neuen Gaben, und wenn wir auch die Fülle des bis jetzt schon Dargebotenen kaum noch zu fassen vermögen, so treten uns doch schon in den beiden Palästen von Knossos und Phaistos so viel gemeinsame Züge in der Gesamtanordnung wie in den einzelnen Raumformen entgegen, daß sie sich trotz mancher Unterschiede als wesentlich gleichartige, vom festländisch mykenischen Bautypus prinzipiell verschiedene Schöpfungen erkennen lassen.[3] Sie umschließt kein Festungsgürtel wie dort, wo der Charakter der Burg als wesentlich hervortritt. Ihre freie Lage

---

[1] So in Kos, Roß, Arch. Zeit. 1850, Taf. 22, S. 241, in Syros, Pollak, Ath. Mitt. 1896 (XXI), Taf. 4, S. 190 ff.

[2] Noack, Ath. Mitt. 1894 (XIX), S. 405. Arch. Jahrb. 1896 (XI), S. 219 Anm. 36. de Ridder, Bull. de corr. hell. 1894 (XVIII), S. 271 ff. Tsountas-Manatt, S. 374 ff.

[3] Darüber hat die treffliche Studie von Noack: Homerische Paläste grundlegende Aufschlüsse gegeben.

bietet die Möglichkeit einer weiteren Ausdehnung, und so gleicht der Palast von Knossos,[1] wie sein Entdecker bemerkt hat, den indischen Palästen der Gegenwart, die eine ganze Stadt umfassen, was nun auch für den von Phaistos zutrifft.

Beide erhoben sich aus den Trümmern eines früheren Palastbaues, der hier wie dort die Reste einer voraufgegangenen Kulturperiode in sich schließt. Jene Vorgänger werden danach noch ziemlich hoch in das dritte Jahrtausend anzusetzen sein, während die Mitte des zweiten als das ungefähre Datum für die jüngeren gelten mag.[2] Aber auch diese sind nicht aus einem Guß, sondern haben ihre Generationen dauernde Baugeschichte, doch trotz so mancher Zu- und Umbauten, wie trotz der Schwierigkeiten, die hier wie dort durch die beträchtlichen Unebenheiten des Bodens zu überwinden waren, sind die Anlagen von einer Regelmäßigkeit und geradlinigem Charakter, die auf ein System sich kreuzender Linien als Grundelement der Planbildung »mit ausgiebiger Benutzung von Lineal und rechtem Winkel« hinweisen. Von dem im Westen liegenden Vorhof führen Korridore in den großen rechteckigen Binnenhof, um den sich die Baulichkeiten gruppieren, doch münden sie nur zum kleinen Teil direkt in denselben. In Knossos liegen die Magazine im Westflügel durch einen 60 m langen Gang von den Wohnräumen getrennt. Es sind 18 schmale, nur von dem gemeinsamen Korridor aus zugängliche Kammern, in welchen die mehr als mannshohen tönernen Vorratsgefäße noch stehen. Doch waren hier noch andere Schätze sorgfältig geborgen. In der Mitte dieser Magazine fanden sich unter den Platten des Fußbodens sorgfältig ausgekleidete Hohlräume, unter einigen sogar noch zweite tiefere, die als Schatzkammern gedient haben mögen. Zwei solche wurden auch in dem gegenüberliegenden westlichen Flügel des Palastes gefunden, sie waren ausgeraubt, doch sind noch einige Kunstwerke darin geblieben, deren Beschreibung zu hohen Erwartungen berechtigt. In der Flucht der Gemächer recht verschiedenartiger Raumformen nimmt in diesem Flügel eine besondere Stelle das Thronzimmer ein.[3] Vom Binnenhof führt in diesen tiefer gelegenen Raum ein Vorraum hinein, dessen Steinbänke ihm die Bezeich-

[1] Den ersten ausführlichen Bericht über ihn und seine Schätze hat Wolters Knossos, Arch. Anz. 1900, S. 141 ff. gegeben. Nun liegen auch die offiziellen Berichte im Annual of the british school at Athens VI u. VII vor, im letzteren von einem Plan des Palastes begleitet, leider harren die wichtigen dort gefundenen Bilder noch der Veröffentlichung.

[2] Diese Daten gründen sich auf eine unter dem Pflaster des Palastes gefundene ägyptische Statuette mit Inschrift, die in die 13. Dynastie hinweist, und auf einen in gleicher Lage gefundenen Alabasterdeckel mit der Inschrift des Hyksoskönigs Khyan, vgl. Evans, Annual VII, S. 65 ff. Reinach, S. 29.

[3] Arch. Anz. 1900, S. 142 Fig. 1. Annual VI, S. 37 Fig. 8, S. 39 Fig. 9. Das Bild eines Magazinraumes mit den darin erhaltenen Pithoi, Arch. Anz., S. 145 fig. 3, Annual VI, S. 22 Fig. 4 und Fig. 5.

nung als Wartezimmer verschafft haben, das zugleich den Zugang in eine Reihe von Räumen, die das Thronzimmer umgeben, gewährt.

Der »älteste Thron Europas« besteht aus Alabaster, die hohe Rücklehne ist in Form eines Blattes, der Sitz in einer dem Körper angepaßten Höhlung ausgeschnitten. Rechts und links wie auf einer anstoßenden Wand ziehen sich steinerne Bänke hin für die geheimen Räte des Fürsten; auch dem Thron gegenüber war eine Balustrade mit einer aus drei Säulen aus Zedernholz bestehenden Brüstung, die Rückwand eines tiefer gelegten Wasserbassins unter freiem Himmel; der Wandschmuck ergab die überraschende Lösung: es war ein Vivarium. Der Ostflügel des Palastes[1] enthält in seinem nördlichen Teile gleichfalls Magazinräume, in dem der Mitte zu gelegenen Teile fand sich eine Ölpresse, von der eine breite steinerne Leitung das Öl in die Vorratskammer führte. Der bedeutsamste Raum ist hier der Pfeilersaal, mit vier Pfeilern in der Front und ebenso vielen in der Mitte; das Symbol der Doppelaxt, das sich hier allenthalben findet, hat diesem großen Repräsentationsraum den Namen der Halle der Doppeläxte verliehen, doch fehlt dies Zeichen fast in keinem der vielen Zimmer des Palastes. Es ist die Labrys, der Donnerkeil, den der Zeus von Labranda schwingt, und wohl mit Recht hat der glückliche Entdecker dies Haus der Labrys mit dem mythischen Labyrinth identifiziert, das der Sohn des Zeus in Knossos erbaut hatte. Wir müssen hier auf ein weiteres Eingehen in den Grundriß des Gebäudes verzichten und die Zwecke, denen einzelne Räume gedient haben mögen, unerörtert lassen; an Badezimmern war kein Mangel, doch hat sich auch eine Hauskapelle gefunden, während das »Schulzimmer« und die »Bildhauerwerkstatt« fraglich bleiben. Die Haupträume aber befanden sich offenbar im Oberstock, von dem sich hier noch bedeutsame Reste nachweisen ließen. Vor allem im Ostflügel, der unter dem Niveau des Binnenhofes liegt. In seiner Mitte führt ein in der Geschichte der antiken Architektur völlig vereinzeltes Treppenhaus zu den zwei tieferen Stockwerken hinab und zu einem dritten Geschoß darüber, das erst in der Höhe des Binnenhofes lag. Auch im Westflügel ist wenigstens über den Magazinen und den südlich vom Thronraum gelegenen Gelassen ein zweites Stockwerk gesichert. Dort lag der Hauptsaal, zu dem eine Freitreppe vom Südpropylon geführt haben wird, ähnlich wie in Phaistos, wo dieser Festsaal (13.7 × 10) und die Treppe von zwölf Stufen noch erhalten sind. Das Material der kretischen Paläste ist Stein — im Gegensatz zu denen des Festlandes, wo die gut ausgebildete Steintechnik fast ausschließlich im Festungsbau wie bei Grabanlagen Verwendung fand. Die zahlreichen Zwischenwände sind aus mit Lehm verkitteten Bruchsteinen ausgeführt und je drei Schichten durch starke, durch-

[1] Plan und Durchschnitt, Annual VII, S. 111.

laufende Balken abgedeckt. Kalk und Stuck bilden den Putz, doch findet auch die Verkleidung mit Alabasterplatten reichlich Verwendung, selbst vor wohlgeglätteten Quadermauern, die doch einer solchen nicht bedurften. Dörpfeld hat darauf aufmerksam gemacht, wie sowohl die eingezogenen Balken wie der Plattenbelag zum Schutz der Ziegelwände Mesopotamiens unerläßlich war, und in dieser unmotivierten Verwendung hier einen deutlichen Hinweis auf die Herkunft dieser Technik gefunden. Zeitliche Unterschiede hat derselbe Forscher auch in den Arten des Quaderbaues nachgewiesen. In Phaistos, wo die Reste des älteren Palastes noch deutlich hervortreten, wird im neuen Palast der Orthostatenbau durch die einfache Quadermauer abgelöst, während in Knossos noch beide Bauweisen vorkommen. Von den Einzelfunden herrlicher Kunstwerke, die zum Schmuck dieser Paläste gedient haben, werden wir noch der wichtigsten zu gedenken haben, aber von der hohen Kultur, die an diesen kretischen Höfen geherrscht hat, geben nicht sie allein Zeugnis. Noch ist das Geheimnis nicht gelöst, das uns das Archiv im Palast von Knossos mit seinen Tausenden von Tontäfelchen bietet in den Schriftzeichen, deren Entzifferung bisher nicht gelungen ist. Aber alles, vom »königlichen Spielbrett«[1] bis zum Klosett mit Wasserspülung herab, zeigt uns eine Höhe der Kultur, von der die festländisch mykenische bereits den Abstieg bedeutet.

Das Musterbeispiel dieses festländischen Palasttypus bietet uns die Burg von Tiryns, und der kurzen Rekapitulation von Dörpfelds meisterhafter Darlegung schicken wir einige einleitende Worte voraus, die die Hauptunterschiede der beiden Typen zusammenfassen sollen. Des Festungscharakters und des bescheideneren Materials haben wir bereits gedacht, aber auch die Ausdehnung zeigt prinzipiellen Unterschied. Der Palast von Knossos umfaßt einen ungefähr viermal so großen Raum als der von Tiryns, und nichts erinnert mehr an die Regelmäßigkeit der kretischen Plananlagen. Auch die Verbindung von einzelnen Räumen zu größeren und kleineren Gruppen fehlt; durch Korridore von den Wirtschaftsräumen abgetrennt, steht einsam das Anaktenhaus, und die andern Wohnräume wiederholen seinen Typus. Von den Festsälen der kretischen Paläste scheidet dieses das Überwiegen der Tiefenausdehnung und die Frontstellung der Schmalseite wie die Dreiteilung dieser Front gegenüber der Zwei- und Vierteilung dort. Vor dem Vorplatz erhebt sich das »große Propylaion«, eine Halle, durch eine Zwischenmauer, die das Tor enthält, geteilt, deren Fronten nach außen wie nach innen aus zwei Säulen zwischen Anten bestehen. Sie führt über einen großen Vorhof zu einem zweiten, ähnlich gebauten kleinen Propylaion und von da in den säulenumgebenen, mit einem festen Estrich versehenen Hof der Männerwohnung mit seinem Altar.

[1] Abgeb. Annual VII, S. 79 Fig. 25.

Zur Männerwohnung gelangt, schritt man über zwei Steinstufen in die Vorhalle, die nach dem Typus der Propyläenhallen als ναὸς ἐν παραστάσι öffnet; drei große zweiflügelige Türen führen von da in den Vorsaal und von diesem durch eine, wie es scheint, nur mit einem Teppich verhängt gewesene Tür zum Hauptgemach, dem Männersaal, dessen Decke vier Säulen tragen. In der Mitte befindet sich der große runde Herd. Die drei Teile entsprechen der Einteilung des homerischen Anaktenhauses in die Aithusa, den Prodomos und das Megaron. Aus dem Prodomos führt eine in der linken Schmalseite befindliche Türe durch einen kurzen Korridor zum Badezimmer, dessen Wände mit Holz verkleidet waren; den Fußboden bildet ein einziger kolossaler Kalksteinblock von mehr als 20000 kg Gewicht, der sorgfältig geglättet ist und eine Rinne zum Wasserabfluß enthält. Sogar ein Fragment der großen tönernen Badewanne hat sich darin gefunden. Die Frauenwohnung ist mit der Männerwohnung nicht direkt verbunden, sie hat ihren besonderen Hof und besteht aus Vorhalle und Saal, die in kleineren Verhältnissen denen der Männerwohnung entsprechen. Auch an sonstigen Gelassen und Gemächern ist in dem weitläufigen Palast kein Mangel. Die Unterteile sämtlicher Hausmauern waren aus Bruchsteinwerk, bei den Oberteilen fanden neben diesem Material auch Lehmziegel ausgiebige Verwendung. Säulen und Anten waren aus Holz auf steinernen Sockeln, das Gebälk trug ein flaches Lehmdach. Die weitgehende Übereinstimmung des Anaktenhauses der Burg von Tiryns mit dem der Homerischen Dichtung, deren gelegentliche Schilderungen es uns verstehen gelehrt hat, ist doch nicht die einzige wertvolle Bereicherung unseres Wissens; gleich viel hat es zu bedeuten, daß wir in ihm ebenso das Urbild des dorischen Antentempels besitzen, wie wir in dem tirynter. Propylaion den Ahnherrn des der Akropolis erkennen. Dörpfelds Untersuchung des olympischen Heratempels hat dort die ursprünglichen Holzsäulen, die Lehmziegelwände wie das alte flache Lehmdach überzeugend nachgewiesen. Er hat zugleich gezeigt, wie so manche künstlerische Eigentümlichkeit des späteren Steintempels. ihre Wurzel in den technischen Bedingungen des Urbildes hat. Der Steinsockel, für die Lehmziegelmauer unentbehrlich, ist im Quaderbau fast obligat, aber konstruktiv unverständlich; das flache, nach allen vier Seiten gleichmäßig übergreifende Dach bildet den Ursprung des durchgehenden horizontalen Hauptgesimses, die wuchtigen Verhältnisse des dorischen Baustils haben in der breiten Ziegelwand mit ihren Parastaden ihre genetische Erklärung. Eine weitere Annäherung des Anaktenhauses an den Tempel hat gerade jenes Stück geboten, das zunächst vom homerischen Standpunkt aus besonders interessieren mußte. In der Vorhalle wurde der große, aus sieben Alabasterplatten mit eingelegten Glasperlen verzierte Fries gefunden, in dem Helbig den θριγκὸς κυάνοιο aus dem Palast des Alkinoos wieder-

erkannte. Dörpfeld bezeichnete die einzelnen Platten als Triglyphen und Metopen. Die volle Konsequenz aus seiner Anschauung haben aber erst nachfolgende Forschungen gezogen und dem Triglyphenfries seine ursprüngliche Stellung an dem Gebälk zwischen den Anten der Vorhalle wiedergegeben. Wie er im Alkinoospalast nicht einsam glänzte, sondern die Erzbekleidung der Wände krönte, so kann er auch hier nicht der einzige bunte Schmuck der Fassade gewesen sein. Wir sind hier auf Vermutungen beschränkt, am nächsten liegt es jedenfalls, sich die Säulen ähnlich geschmückt zu denken, wie es die steinernen Halbsäulen am Schatzhaus des Atreus waren; lassen doch die Reste der Dekoration im Innern einen Zweifel an der Verzierungslust der mykenischen Kunst nicht aufkommen. Schon der Kalkestrich des Fußbodens im Megaron wie in der Vorhalle zeigte ein »einfaches buntes Teppichmuster«. Die Wände der Vorhalle waren mit Holz verkleidet, das wir uns füglich nach homerischem Muster mit Erzplatten belegt denken dürfen, sämtliche übrigen Wände des Palastes waren mit einem Lehmbewurf und darüber mit einem Kalkverputz versehen, der, wie wir nach den zahlreichen Resten schließen dürfen, durchgängig mit Malerei verziert war. Das interessanteste Stück malerischen Wandschmuckes, der berühmte Stierfänger (es ist übrigens jetzt als Tafelbild »vielleicht die Platte eines längeren Frieses« erkannt) hat nun in den Goldbechern von Vaphio seine wichtigste Parallele gefunden; aber auch die im übrigen durchgehends ornamentalen Fragmente sind durch völlige Übereinstimmung ihrer dekorativen Elemente mit denen anderer Fundstücke der mykenischen Kunst keineswegs mehr isoliert. Indes dürfen wir bei ihrer Verwertung ein wichtiges Element von relativ chronologischer Bedeutung nicht übersehen. Der Palast von Tiryns, der auf den Fundamenten eines älteren, der »troischen Kultur« angehörigen ruht, hat nach Dörpfelds Ausspruch seine Baugeschichte, aber zum jüngsten Kapitel dieser noch ungeschriebenen Baugeschichte gehören wohl die uns erhaltenen Fragmente seiner Wanddekorationen.

Zum ersten Kapitel der mykenischen Kunstgeschichte, die gleichfalls noch geschrieben werden muß, bietet der so überaus reiche und mannigfaltige Inhalt der sechs Schachtgräber im Plattenring der mykenischen Burg authentisches Material. Da es fugenlos an die folgenden anschließt, so ist es nicht unsere Aufgabe, der Fülle der einzelnen Fundstücke hier aufzählend nachzugehen, und wir begnügen uns damit, ein paar Hauptpunkte hervorzuheben. Die 19 in diesen Gräbern bestatteten Personen, neun Männer, acht Frauen und zwei Kinder, dürften wohl auf drei Generationen einer Dynastie zu verteilen sein; es läßt sich jedoch nur feststellen, daß die Gräber IV (drei Männer, zwei Frauen) und V (drei Männer) den ältesten Eindruck machen, I (drei Frauen) und II (drei Frauen, zwei Kinder) als Frauengräber nahe Analogien zeigen, doch

neigt III zur älteren Gruppe, während I, II und VI (zusammen drei Männer und drei Frauen) der jüngeren zugehören. Jene repräsentiert die Glanzzeit der mykenischen Macht, sie hat die homerische Bezeichnung des »goldreichen Mykenä« in vollstem Maße gerechtfertigt. Nur im IV. und V. Grabe sind jene massiven Goldmasken gefunden worden, die fast so deutlich wie der eine mumifizierte Leichnam im V. Grabe an ägyptischen Totenkult erinnern, hier aber auch die wundervollen eingelegten Dolchklingen, die in künstlerischer Beziehung den ersten Rang unter den sämtlichen Fundstücken einnehmen. Doch zunächst fordern die Stelen, die einst über diesen Gräbern standen, eine kurze Betrachtung.[1] Frauen erhielten einen einfachen, geglätteten Stein ohne Reliefschmuck, der den Männerstelen vorbehalten bleibt; letztere scheiden sich deutlich in zwei Rangstufen: die der minderen sind bloß mit Ornamenten verziert, während die figürliche Darstellung, nach dem ständigen Inhalt, dem Herrscher oder hochgepriesenen Helden gilt. Auch die erste Klasse zeigt, wenn auch in einfacher Form, das Bedürfnis nach Gliederung. Im glatten Rahmen läuft zu beiden Seiten eines trennenden vertikalen Steges eine Band- oder Volutenwelle, aber beiderseits parallel und nicht, wie moderne Empfindung verlangen würde,[2] im Gegensinn. Die zweite Klasse zeigt horizontale Gliederung, über oder auch unter dem figuralen Bilde wird durch eine Querleiste ein Teil des Rahmens abgetrennt für ein Spiralornament, das schönste Exemplar zeigt auch ein zierliches Rahmenornament zu beiden Seiten des Bildes. Dieses stellt regelmäßig den Helden auf seinem von sprengendem Rosse gezogenen Streitwagen dar; ein toter, oder gerade durchbohrter, oder fliehender Gegner bildet die richtige Abbreviatur des sich in Einzelkämpfe auflösenden Kriegsgetümmels. Jene schönste Stele hat unmittelbar unter dem Bilde noch die Darstellung eines Löwen, der eine flüchtige Gazelle verfolgt. Daß es kein Jagdbild sein soll, sondern eine »Darstellung für sich«, die nur seltsamerweise von der Szene, mit der sie nichts zu tun hat, nicht durch die üblichen Querleisten getrennt wird, ist eine kaum ausreichende Erkenntnis. Die volle Erklärung liegt im Tone des homerischen Gleichnisses.

In die Bilder selbst sind noch oft Ornamente hineingesetzt, die an die »Streuornamente« der Folgezeit erinnern mögen, aber hier halten sie sich noch an die Umrahmung. Die Technik des Reliefs ist ganz flach und zeigt Übergänge bis zum relief en creux. Stucküberzug und Bemalung ist hier vorauszusetzen, und damit wird die Ähnlichkeit dieses Reliefstils mit Einlegetechnik noch deutlicher. Die Ornamente kehren auf den Goldblättchen der Gräberfunde sämtlich wieder, und die Anklänge an den eingelegten

[1] Reichel, Die mykenischen Grabstelen, Eranos Vindobonensis, S. 24 ff.

[2] Ein hübsches Beispiel dieses Gegensatzes bei Brunn, Kunstgesch., S. 22.

Dolchklingen sind schon mehrfach hervorgehoben. Wenn der Typus des Helden auf seinem Streitwagen schon gelegentlich an den Pharao auf dem seinigen denken ließ, nun so werden diese Reminiszenzen bei der Betrachtung der Dolchklingen, zu denen wir uns nun wenden wollen, kaum stören. — Die fünf künstlerisch verzierten Dolchklingen[1] aus den beiden ältesten Schachtgräbern, denen sich nun zwei weitere, eine in Thera und eine in Vaphio gefunden, allerdings nicht in gleich kostbarer Ausstattung anschließen, und die drei Schwertklingen gleicher Herkunft zeichnen sich nicht nur durch geradezu vollendet feine und saubere Arbeit und den Reichtum der Motive aus, besonderen Wert verleiht ihnen die Vielfältigkeit der angewendeten Technik, die uns in engstem Rahmen einen vollen Überblick über die Leistungsfähigkeit der alten mykenischen Metallindustrie gewährt. Die Schwerter tragen die Verzierung auf der Klinge selbst eingraviert, während die der Dolche auf besonderen, in die Klinge eingelegten Metallplatten ausgeführt ist. Die einfachst ausgestattete hat zwei dünne Goldplatten eingelegt, die ein eingraviertes dreireihiges Spiralensystem tragen, das sich nach der Spitze zu verjüngt. Kleine Rosetten betonen die Ansatzpunkte. Die Einlagen der übrigen bestehen aus Bronzeplatten, die mit dunkelm Email überzogen sind, von welchem sich die in Gold von verschiedener Färbung und Silber ausgeführte Darstellung auf das wirksamste abhebt. Die eine zeigt auf der Vorderseite eine Löwenjagd. Fünf Männer, vier mit Schild und Lanze bewehrt und ein Bogenschütz, jagen drei Löwen; zwei flüchten gestreckten Laufes, der vorderste aber, vom Schützen am Hinterschenkel verwundet, hat gegen seine Verfolger kehrt gemacht und den ersten niedergerissen, aber schon dringen die übrigen kräftig auf ihn ein. Die Rückseite zeigt nun den Löwen als Jäger. Er hat eine Gazellenherde überfallen und eines dieser Tiere im Laufe gepackt, während drei andere enteilen. Ihr zunächst steht eine andere, die auf beiden Seiten das gleiche Thema variiert. An einem mit Papyrusstauden bewachsenen fischreichen Flusse werden Enten von ein paar katzenartigen Tieren gejagt. Der Fluß ist ein breiter Silberstreifen, in dem die Fische eingeschnitten und mit dunkler Masse ausgefüllt sind, die Pflanzen sind bis auf die Blüten von Gold, und golden sind auch ihre Staubgefäße, im übrigen herrscht das Prinzip der Buntheit doch nicht ganz wahllos, und es ist kaum der

[1] Zuerst publiziert von Koumanoudis, der die künstlerische Ausstattung der von Schliemann ungereinigt übergebenen Klingen erst entdeckte, Athenaion X, S. 309. Köhler, Ath. Mitt. 1882 (VII), S. 241 ff., Taf. VIII. Farbig abgebildet bei Perrot, Bull. de corr. hell. 1886 (X), Taf. I, II, III, S. 341 ff., und Hist. VI, Taf. XVII—XIX, S. 780. Die Schwertklingen Athenaion X und Perrot-Chipiez, S. 781. Schuchhardt, S. 300. Das Exemplar von Thera jetzt in Kopenhagen, Mém. des antiquaires du Nord 1880, Taf. VIII. Tsountas-Manatt, S. 235 Fig. 118. Perrot-Chipiez, S. 974, das von Vaphio Eph. arch. 1889, Taf. 7, 1. Ein sechstes mykenisches Exemplar Eph. arch. 1897, Taf. 7, 1.

Abwechslung zuliebe je eines der jagenden wie je zwei der gejagten Tiere vorwiegend aus Gold, und je wieder vorwiegend aus Silber, sondern um Männlein und Weiblein zum Ausdruck zu bringen. Besonders bezeichnend ist der rotgoldene Blutstropfen an einer der erjagten Enten. Naive Naturbeobachtung, wie sie namentlich in der Schilderung der Pantherkatzen hervortritt, und das Erwachen eines landschaftlichen Sinnes geben diesen Darstellungen einen eigentümlichen Reiz. Die Funde in Knossos haben uns in dem besterhaltenen der Landschaftsbilder eine merkwürdige Parallele geboten. Es stellt ein Flußufer dar, von Gebüsch mit roten Blüten umsäumt und Bäumen, unter denen man Palmen erkennt. Im Hintergrund Hügel. Im Flusse befindet sich ein Aal.[1] Ein Fragment einer Malerei auf Stuck des gleichen Fundortes enthält den Kopf eines ähnlichen katzenartigen Tieres, das, wie aus einem zweiten mitgefundenen Bruchstück zu schließen war, auf einen Vogel Jagd macht.[2] Eine gleiche Szene bieten vollständiger die prächtigen Fresken des Palastes von Hagia Triada. Fragmente einer großen Landschaft, in welcher zwischen Felsen und Gebüschen eine Wildkatze einen roten Vogel anschleicht.[3] Eine weitere Klinge gleicher Technik zeigt eine Anzahl von Blüten aus Weißgold mit silbernen Stengeln und je drei goldenen Staubgefäßen, die uns an die Pflanzen der vorigen erinnern. Ob sie gleich einzeln daliegen, die Art, wie sie liegen, erklärt sich nur, wenn wir sie uns von einer Wellenranke abgerissen denken. Vom Griffe dieses Dolches ist noch das deckende Goldblech erhalten, in dem das gleiche Muster, jedoch ohne die Staubgefäße, eingepreßt erscheint. Die letzte zu besprechende Dolchklinge weist, gleich der erstbesprochenen, eine von den übrigen verschiedene Technik auf. Auf jeder Seite sind je drei laufende Löwen dargestellt, aber diesmal in Relief aus der Klinge selbst herausgraviert und mit verschiedenfarbigem Blattgold belegt, die Mähne mit Rotgold, die Augen mit Weißgold, über und unter denselben ist eine Terrainzeichnung, Felsenlandschaft, in der Weise der vorigen ausgeschnitten und eingelegt. Dadurch treten die Löwen noch plastischer heraus, und wenn man darin eine künstlerische Absicht vermutet hat, so hat man recht vermutet; sie wird uns in etwas geänderter Form noch auf andern Monumenten begegnen, wo der Maßstab der Landschaft kleiner ist als der der figürlichen Darstellung. In technischer wie in gegenständlicher Beziehung bildet diese Dolchklinge den Übergang zu den drei mykenischen Schwertklingen, von denen zwei je eine Reihe laufender Greife, die dritte laufende Pferde in flachem Relief auf beiden Seiten graviert haben. — An die

[1] Reinach a. a. O. S. 29.
[2] Annual VII, S. 59.
[3] Abgeb. Mon. ant. XIII, Taf. 8.

Betrachtung dieser Monumentengruppe läßt sich eine Reihe von Erörterungen anknüpfen, die nach verschiedenen Richtungen hin leiten.

Zunächst eine kurze Frage über den Zweck dieser kostbaren Dolche, die zu Kriegswaffen kaum geeignet erscheinen. Ihre Darstellungen scheinen sie zu beantworten. Danach scheinen sie Jagdmesser gewesen zu sein, wie das von Thera mit der Reihe eingravierter Beile wohl als Opfermesser gedient haben mag. Wichtiger ist es jedenfalls, daß sie den Einfluß ägyptischer Kunst in unverkennbarer Weise zeigen. Von der Nillandschaft auf der einen bis zu den laufenden Greifen der Schwertklingen blicken ägyptische Vorbilder überall durch, und doch auch überall eigene Art in der Erfassung dieser Vorbilder. Darüber ist so viel von sachverständiger Seite gesagt worden, daß es kaum unsere Aufgabe sein kann, diesen Faden hier weiterzuspinnen. Aber nicht zum wenigsten wichtig ist ein anderes Moment, das kaum scharf genug hervorgehoben werden kann. Das gesamte Kunstschaffen auf allen Zweigen der mykenischen Kunst findet hier seinen Anknüpfungspunkt, von hier aus läßt sich ihr einheitlicher Charakter leicht erweisen, und hat man sie auch vielleicht nicht mit Unrecht eine Mischkunst genannt, so muß ihr die einheitliche Verarbeitung der verschiedensten Elemente doch gelungen sein. — Wir haben ihnen bereits Fragmente von Malereien aus Knossos angeschlossen und blicken nun zurück zu den Grabreliefs: die Reliefbehandlung dort wird uns jetzt verständlicher, und der die Gazelle jagende Löwe des einen genügt allein, um den Zusammenhang festzustellen. Aber um auch die andern Grenzen gleich aufzuzeigen, wollen wir nicht vergessen hier zu bemerken, wessen wir später noch einmal werden gedenken müssen: man hat sofort bei der Wiederentdeckung dieser Dolchklingen gesehen, daß ihre Farbentechnik durch verschieden gefärbtes Gold der Technik des homerischen Schildes vollkommen entspricht. Zunächst liegt es, die Analogien mit den übrigen Goldarbeiten mykenischer Kunst nachzuweisen. Der laufende Greif kehrt in Goldblech wieder, ein goldener Becher zeigt uns im Relief die hintereinander laufenden Löwen, ein Silberbecher ist in »eingelegter Goldarbeit nach Art der Dolchklingen geschmückt«, der Kübel mit Lotusstauden, und wenn wir noch alles, was Pflanzenmuster oder Spiralen trägt, aufzählen wollten, würde die Liste viel länger.[1] In besondere Nähe ist das feine Berliner Relief eines aus Ägypten stammenden Holzplättchens zu setzen, dessen Würdigung wir Puchstein verdanken,[2] und dessen Goldüberzug sich voraussetzen läßt. In

[1] Goldblatt Schliemann, Myk., S. 211. Schuchhardt, S. 230. Perrot-Chipiez, S. 831. Goldener Becher, Schliemann, S. 361 = Schuchhardt, S. 298 = Perrot-Chipiez, S. 964. Silberbecher, Ath. Mitt. VIII, Taf. 1, S. 1 ff. (U. Köhler). Schuchhardt, S. 276.

[2] Arch. Anz. 1891, S. 41. Perrot-Chipiez, S. 409.

einer felsigen, von Bäumen bewachsenen Landschaft kauert ein Löwe sprungbereit vor einer gelagerten Antilope, während ein Greif einem flüchtenden Steinbock nachschleicht. Nirgends treten uns die mykenische Art, die Landschaft darzustellen, und der hervorragende landschaftliche Sinn so prägnant entgegen. Als nächstes Gegenstück ist zu dieser Holzplatte ein fast gleichgroßer Elfenbeindeckel aus Menidi gestellt (Taf. 7), der vier auf Felsen kauernde Widder in sehr verwandter Weise zeigt, während auf dem Körper des Gefäßes in einer Reihe die ganze Herde Platz gefunden hat. Aber die wichtigste Funktion dieses Holzplättchens ist wohl, daß es von den Dolchklingen direkt zum Höhepunkte der mykenischen Bildnerei, zu den Goldbechern von Vaphio, hinüberleitet. Doch bevor wir zur Betrachtung dieser uns noch recht weit führenden Werke uns wenden, wollen wir noch kurz einschalten, daß neben goldenen Schiebern, goldenen Ringen mit Tierkämpfen und Jagden zahlreiche Gemmen Tierbilder tragen, die in den Kreis der bisher behandelten Monumente fallen, und deren Beziehungen zur mykenischen Vasenmalerei gleichfalls scharf hervortreten, und zwar bezeichnenderweise zu der ältesten Gattung, der Mattmalerei. Die Blüten, mit denen die eine Dolchklinge verziert erscheint, kehren auf einer Vase von Thera und auf Fragmenten von Wandmalereien aus Therasia wieder, dort noch auf der Pflanze selbst, und die hübsche Zusammenstellung auf Taf. XXX der »mykenischen Vasen« veranschaulicht die ornamentale Umbildung, die dieses Motiv in der Glanzzeit der mykenischen Tonindustrie im dritten Stile der Firnismalerei erfährt. Der Greif auf beiden Seiten eines mykenischen Tongefäßes mutet uns trotz der Verballhornung, die sich der Vasenmaler gestattet hat, recht bekannt an; er hat auch jetzt in einem Wandgemälde des kretischen Palastes sein Gegenstück gefunden. Ein ganz direkter Einfluß der Technik dieser Dolchklingen läßt sich auf die früheste Firnismalerei nachweisen, die in den Schachtgräbern von Mykenä nur vereinzelt vorkommt, dagegen massenhaft in Kreta, weshalb sie auch nach ihrem ersten Fundort Kamares bezeichnet wird. Die hellfarbige Ornamentik auf dunkelm Grund stammt von ähnlichen Vorbildern, die wir uns als Metallgefäße zu denken haben.[1]

Die beiden Goldbecher von Vaphio[2] gehören so eng zusammen, daß man vor ihren abgerollten Bildern anzunehmen geneigt sein wird, sie stammen von einem Gefäße. Sie zeigen nicht bloß wie beide Seiten der

[1] Über diese Vasengattung vgl. Mariani, Mon. ant. dei Lincei VI, S. 333. Zahn, Arch. Anz. 1901, S. 24 f. und im Baedeker von Griechenland [4] S. LXX. Journal of hell. studies 1901, Taf. VI, 1903, Taf. VII.

[2] Eph. arch. 1889, Taf. 9. Perrot-Chipiez, Taf. 15, S. 786 f. Arch. Anz. 1890, S. 102 ff. (Winter). Bull. de corr. hell. 1891 (XV), Taf. XI—XIV. Tsountas-Manatt, Taf. XIX. Brunn, Kunstgesch. S. 46 ff. Collignon I, S. 47 ff.

Dolchklinge mit der Entenjagd Thema und Variation, sondern zerlegen eine Situation in zwei Hauptmomente. Der erste schildert das Einfangen wilder Stiere in felsigem, mit Palmen und Ölbäumen bestandenem Terrain, das in der bekannten mykenischen Art sich auch oberhalb der figürlichen Darstellung erstreckt. In der Mitte ist zwischen zwei Ölbäumen ein Netz gespannt, in dem sich ein Stier gefangen hat. So lebhaften Eindruck auch seine hilflose Lage macht, sie gleicht doch auffallend genau der des sprungbereiten Löwen auf der Berliner Holzplatte. Zu beiden Seiten enteilt je ein Stier im gestreckten Lauf, der vor ihm unbehindert, während der andere einen Verfolger, der zu Boden fällt, bereits abgetan hat und nun den zweiten mit gesenktem Horn faßt, um ihn in die Luft zu schleudern. Zu dieser wilderregten Szene bietet der andere Becher das friedliche Gegenstück, der gefangene Stier wird in die Herde eingereiht. Ein Mann hält ihn an dem Strick fest, der sein linkes Bein umschlingt. Durch zorniges Heben des Schweifes und Brüllen gibt er seinen noch nicht völlig gebrochenen Widerstand kund; an seinem Schicksal nehmen zwei Stiere hinter ihm, die ihre Köpfe zusammenstecken, lebhaften Anteil, während der vierte und letzte ruhig weiter grast. Zwei Ölbäume beleben hier die Landschaft. Naturbeobachtung und Naturfreude durchziehen diese Bilder in einer in der mykenischen Kunst unerreichten Stärke. Der Versuch der Verlebendigung führt freilich noch nicht zu einem eingehenden Studium der Einzelformen, sondern bemüht sich nur, die überkommene Typik durch glücklich erfaßte charakterisierende Züge und Erfüllung mit energischer Bewegung umzugestalten. So sind denn auch die Menschen durch starke Angabe der Muskulatur und Aktion wie durch Wiedergabe ihrer Tracht weit hinaus über die piktographischen Darstellungen, denen wir im folgenden noch begegnen werden, geraten. Diese Meisterschaft tritt am deutlichsten hervor, wenn wir die übrigen zahlreichen Torerobilder der mykenischen Kunst mit diesen vergleichen. Zunächst das Gemälde vom Palast von Tiryns;[1] sein Meister hat sich redliche Mühe gegeben und den Schwanz des Tieres dreimal, ebensooft die Nackenlinie und die Vorderbeine gar fünfmal geändert, weil er eben kein Meister war. Hier hat sich der Jäger mit kühnem Sprung auf das rennende Tier hinaufgeschwungen, und eine mykenische Tonscherbe der jüngsten Gattung wie zahlreiche

[1] Der ersten Publikation Schliemann, Tiryns, Taf. XIII (vgl. Fabricius daselbst, S. 345 ff.), sind zahlreiche von ihr abhängige gefolgt. Eine Revision, Jahreshefte des österr. arch. Institutes I, S. 13 ff. (Reichel). Die wissenschaftliche Behandlung hat erst durch die Goldbecher von Vaphio den rechten Weg gefunden. Gemmen mit verwandter Darstellung Heydemann, Arch. Anz. 1889, S. 190. Murray, Arch. Anz. 1890, S. 69. Tsountas, Eph. arch. 1888, Taf. X, Nr. 34 u. 35. Furtwängler-Löschke, M. V. Text, Taf. E, 23. Die Tonscherbe Mayer, Myk. Beiträge, Jahrb. 1892 (VII), S. 72. Das Pyxisfragment a. a. O. S. 80.

mykenische Gemmen zeigen das gleiche offenbar sehr beliebte Kunststück. Freilich auch hier haben die kretischen Funde alle bisherigen überboten. Die umfangreiche Stierkampfdarstellung eines Freskos aus dem Palast von Knossos, das wir bisher nur aus der sorgfältigen Beschreibung von Evans kennen, zeigt neben männlichen Stierkämpfern auch weibliche Toreadors.[1] Die Elfenbeinfigur gleicher Herkunft in dem kühnen Schwung der Bewegung und der naturalistischen Treue der Arbeit gehört einer ähnlichen Darstellung an, deren einziger wohlerhaltener Rest sie ist.[2] In Phästos kam ein Steatitgefäß zutage, das, leider stark beschädigt, einen Fries von bewaffneten Männern zeigt, die Stiere einfangen;[3] an lebenswahrer Schönheit soll es die Goldbecher von Vaphio übertreffen. Ein kleines Fragment eines ähnlichen Gefäßes ist auf der Athener Akropolis gefunden; es zeigt uns einen in die Luft geschleuderten Torero und ein Stück des Stierkopfes; sein Herausgeber bemerkt mit Recht, daß die Gesamtdarstellung ein Gegenstück zu jener der Goldbecher gebildet haben wird. Der Stein dieser Gefäße ist leicht zu schneiden, und der technische Zusammenhang dieser Reliefs mit der getriebenen Arbeit der Metallgefäße einleuchtend. So bieten uns denn diese Steingefäße die stilistisch nächsten Analogien zu den Goldbechern und auch das von Evans veröffentlichte Fragment mit dem »Boxer«, welches einen neuen Beitrag zur Kenntnis des Sportes dieser Kultur bietet, zeigt den kühnen Kämpen brüderlich verwandt den Stierfängern der Becher von Vaphio. Nur erst eines der drei in Phästos gefundenen Reliefgefäße wurde bisher veröffentlicht,[4] von dem nur der obere Teil erhalten ist. Aber seine Darstellung, die bisher völlig vereinzelt dasteht, gehört zu den höchsten Leistungen dieser Kunst. Ein Zug von paarweise einherschreitenden Männern mit Gürteln, an denen eine Tasche hängt, den Kopf umwunden, tragen Geräte, welche »einer Vereinigung von Besen und Sensen ähneln«. Sie führt ein größer gezeichneter, mit einem prächtigen Rocke oder Panzer angetaner Stabträger. In der Mitte des Zuges marschiert ein ägyptisch gekleideter Mann, der das Sistrum schwingt und dem drei mit weit aufgerissenem Munde singende Frauen folgen. Es wird wohl eher eine Prozession als ein Kriegszug sein, den der gelehrte Herausgeber annimmt, aber die frische Naivität, der lebendige Naturalismus und die kühne Meisterschaft der Ausführung erregen unsere höchste Bewunderung.

---

[1] Annual VII, S. 94. The Fresco of Female Toreadors and the Boxer Relief (Fig. 31).

[2] Annual VIII, Taf. II u. III.

[3] Bericht von Karo, Berl. philol. Wochenschrift 1903, S. 1310.

[4] Mon. ant. XIII, Taf. I—III, Textbilder S. 83—86. Text von Mariani, S. 77—132, vgl. v. Duhn a. a. O. S. 384 ff. Karo a. a. O. spricht sich gegen die Deutung auf einen Kriegszug aus. Raymond Weil, Revue arch. IV (1904) p. 52 ff. erklärt einleuchtend die Szene als Ackerprozession.

Von den sich immer mehr häufenden Monumenten, die Stierkämpfer zeigen, haben wir noch eines Fragmentes, des größten derselben, zu gedenken. Hauser[1] hat einem Relief des British Museum mit der allerdings nicht gesicherten Fundnotiz »Mykenai« aus der Elginschen Sammlung, dessen Material dem der skulpierten Grabdecke von Orchomenos entspricht, seine richtige Aufstellung und Deutung gegeben. Erhalten ist das Oberteil eines Stieres, der mit gesenktem Kopf in wildem Ansprung begriffen ist. Hinter ihm kommt ein Zweig von der Art, wie auf dem Goldbecher aus dem IV. Grab (Schliemann, Fig. 347, Schuchardt, Fig. 238), hervor und gibt uns Bürgschaft, daß auch hier der landschaftlichen Schilderung ein entsprechender Raum zufiel. Nach den Dimensionen des Fragmentes kann es an Flächeninhalt kaum viel hinter dem Löwentorrelief zurückgeblieben sein, dessen Gegenstück man ursprünglich in ihm vermutet hat. Aber nicht dieser äußere Anlaß ist es, der uns zwingt das Werk hier anzureihen, sondern die stilistische Übereinstimmung, die man in der Art der Modellierung der Tierleiber zwischen ihm und den Goldbechern feststellen konnte. Das Löwenrelief oder, wie wir nach einer richtigen Bemerkung Reichels besser sagen würden, das Löwinnenrelief hat als das lange Zeit einzig bekannte bildnerische Denkmal der versunkenen mykenischen Kunst eine literarische Würdigung erfahren, die, wie wir schon bemerkt haben, eigentlich mit Pausanias beginnt. Die »wappenartige« Anordnung der Tiere am Eingangstor zur Burg, als deren Wächter sie sich präsentieren, hat Anlaß gegeben, die Frage nach Alter und Herkunft des »Wappenstiles« aufzurollen.[2] Die Vorbilder in der orientalischen Kunst und speziell in der assyrischen sind genügend aufgewiesen, aber die Wächter des »Lebensbaumes« haben hier eine starke Umwertung gefunden. In dieser Fassung ist sie tief in das Gebiet der mykenischen Kunst eingedrungen. Eine Reihe von Gemmen[3] beweist dies, voran eine aus Mykenä, die an Stelle der Löwen die mit ihnen auf unsern Monumenten so häufig alternierenden Greife zeigt. Die Säule, die sie hier bewachen, ist spiralförmig gewunden und wird demnach in ähnlicher Weise ornamentiert zu denken sein, wie die Halbsäulen vor dem »Schatzhaus des Atreus«; auf ihr ruht auch hier das Gebälk. Eine größere Nachbildung auf dem elfenbeinernen Heft eines Messers, das in Menidi gefunden wurde, ist leider nur zum geringen Teil erhalten, dennoch läßt sich

[1] Arch. Jahrb. 1894 (IX), S. 54 ff.

[2] E. Curtius, Wappengebrauch und Wappenstil, Abh. der Berl. Akad. 1874, S. 111. Vgl. dagegen Riegel, Stilfragen, S. 33 ff.

[3] 1) Tsountas-Manatt, S. 254 f., 131 = Arch. Anz. 1895, S. 15. Perrot-Chipiez, S. 801. 2) Karneol aus Ialysos, Furtwängler-Löschke, M. V., Text zu Taf. E 6 = Curtius a. a. O. S. 111. 3) Jaspis aus Kreta, Furtwängler-Löschke, Taf. E 11 = Vignette zum Kuppelgrab von Menidi. 4) Mykenä, Eph. arch. 1888, Taf. 10 2 = Collignon, S. 56 Fig. 30.

die schlagende Übereinstimmung hier nicht verkennen. Ob die ungebärdigen Löwen eines phrygischen Felsengrabes[1] direkte Nachkommen der mykenischen »Wappentiere« sind, mag bezweifelt werden, Verwandte sind sie gewiß.

Die wappenartige Anordnung, das Prinzip streng symmetrischer Gegenüberstellung, spielt in der mykenischen Kunst fast dieselbe Rolle wie in der assyrischen. Auf den Goldblechen der Schachtgräber sind uns die ältesten Doppeladler, und zwar adossiert, erhalten, während Schwäne, Hirsche und Pantherkatzen wie die Löwen affrontiert erscheinen. Auch auf den menschlichen Leib erstreckt sich die Macht dieses Prinzipes, aber nur dort, wo es zu herrschen berechtigt ist, auf dem Gebiet der Tektonik. Davon erzählen uns drei elfenbeinerne Spiegelgriffe, die zum Totenschmuck von mykenischen Frauen gehört haben werden.[2] Der künstlerisch bedeutsamste stammt aus der Gruft im Dromos des zweiten Kuppelgrabes, er hat die Form eines Palmbaumes, der aber wie eine mykenische Säule von spiralförmigen Bändern umwunden wird; auf dem Blattkapitell, das abwechselnd Rosetten und Schuppenmuster trägt, sitzen zwei Frauen, den Oberleib einander zugeneigt, wie in Schlaf versunken, jede hält eine Blume in der Hand, deren Blüte der goldene Kopf des Nagels bildet, welcher die Metallscheibe des Spiegels an den Griff befestigt. Sie sind bis zum Nacken von Blumen umgeben. Dieselbe Gruppe kehrt auf der Rückseite wieder. Im gleichen Grabe wurde noch eine Elfenbeinplatte gefunden, die den selbständigen Oberteil eines ähnlichen Griffes gebildet hat. Hier stehen sich die beiden Frauen gegenüber, jede hält einen Vogel an den Beinen, der wohl eine Gans sein wird. Der dritte Griff stammt aus einem mykenischen Felsengrabe. Er ist viereckig, jede Seite schmückt ein Palmzweig, die beiden Frauen auf der Platte über dem Kapitell halten mit beiden Händen den Stiel einer fächerförmigen Blattpflanze. Beidemal gehen die Nägellöcher mitten durch die Frauenkörper. Die Darstellungen dienen dem Zweck symmetrischer Raumausfüllung genau so gut wie die Löwen des Tores, ihre Deutung bleibt uns vorderhand versagt. Vermuten müssen wir nur, daß es Wesen sind, die mit der Funktion des Spiegels in irgendeiner Beziehung stehen; sie begegnen uns auch weiter an solchen, auf denen der Wappencharakter einer einfachen Gegenübersetzung Platz gemacht hat. So auf einer gleichfalls den mykenischen Felsengräbern entstammenden Platte,[3] da sitzen sie auf Stühlen mit Blumen in den erhobe-

[1] Ramsay, Journ. of hell. stud. III, S. 1 ff. Taf. 17. Über eine ägyptische Kopie des mykenischen Typus v. Bissing, Ath. Mitt. 1898 (XXIII), S. 253.

[2] 1) Tsountas-Manatt, S. 186 = Perrot-Chipiez, S. 816 f. Fig. 386. 2) Tsountas-Manatt, S. 187 = Perrot-Chipiez a. a. O., Fig. 387. 3) Tsountas-Manatt, S. 188 = Perrot-Chipiez, S. 817.

[3] Eph. arch. 1888, Taf. 8 3 (vgl. Taf. 9 19) = Perrot-Chipiez, S. 815.

nen Händen, und einer ganz ähnlichen, aber weit besser gearbeiteten muß das elfenbeinerne Relieffragment, Oberteil einer mit Hals- und Armband geschmückten Frau mit Blumen in der erhobenen Linken gehören, zu dem sich in einem benachbarten Grab ein Stück des sitzenden bekleideten Unterteiles gefunden hat (Eph. a. a. O. Nr. 2). Es sind dieselben Frauen, wie sie auf mykenischen Goldringen und Gemmen in so reicher Anzahl meist im Dienste des Kultes erscheinen. Aber den Höhepunkt dieser Frauendarstellungen bieten uns abermals Fresken des Palastes von Knossos. Bisher ist nur ein Frauenkopf (Annual. VII S. 57) und die Reste einer ähnlichen Frauenfigur neben einem Kultbau (Journ. of hell. stud. 1902 Taf. V) bekannt gemacht, aber eine ganze Anzahl von Bruchstücken von Miniaturgemälden bieten Szenen, deren Beschreibung[1] uns eine ganz neue Seite dieser Kunst offenbart. Auf dem schneeweißen Grunde des Kalkputzes sind mit schwarzen Strichen die Figürchen zierlicher Damen hingesetzt. Die in langen Flechten herabfallenden Haare sind schwarz gemalt, die Gewänder mit hellem Blau, Rot und Gelb koloriert. Ihr Oberleib ist nackt, vom Gürtel abwärts verhüllt sie der weite, mit vielen horizontalen Streifen verzierte Rock. Sie tragen große »Schinkenärmel«, am Hals mit einem Bande, am Rücken durch eine Art gekreuzte Träger vereint. Sie sitzen im Freien in dichter Versammlung, so daß die Masse nur durch Abkürzungen wiedergegeben werden konnte, von ebenso abgekürzt dargestellter Versammlung von Männern umgeben. Ihre Haltung ist überaus zierlich, die Darstellung äußerst lebendig. Ein Fragment zeigt drei Frauen, die aus einem Fenster herausschauen, ein anderes zwei Reihen von Frauen, die ihre Arme wie begrüßend erheben. Ein Korridor des Palastes, nach seinem Freskenschmuck der Korridor der Prozession benannt,[2] enthält auf beiden Wänden Reihen ungefähr lebensgroßer Gestalten, von denen sich dort fast nur die Füße erhalten haben, aber die am Boden gefundenen Reste lassen noch eine festere Vorstellung gewinnen. Man erkennt Jünglinge, die, nackt bis auf den feingemusterten bunten Schurz, blaue Schmuckbänder an den Knöcheln, das Haar lang gelockt, auf eine langbekleidete weibliche Figur hinschreiten. Es folgen andere Jünglinge und langbekleidete Gestalten, teils Weiber, teils Männer in ihrer Festtracht. Besonders gut erhalten und vollendet ausgeführt ist der Oberkörper eines Jünglings, der ein unten spitz zulaufendes einhenkeliges Gefäß trägt, welches hellblau gemalt ist und wohl aus Stein besteht. Sein Gürtel ist aus Metall mit Rosetten und Spiralen verziert gemalt, er trägt Ohrgehänge und ein silbernes Halsband. Der Kopf im Profil zeigt regelmäßige Züge und schwarze Augen.[3] Dieselbe Tafel der

[1] Wolters a. a. O. S. 146. Annual VI, S. 46 ff. Reinach a. a. O. S. 30.

[2] Annual VI, S. 12 ff. Wolters a. a. O.

[3] Jetzt abgeb. Graef, Woche 1901, S. 1240. Ein neues glänzendes Zeugnis von der

Ephimeris, die uns das letzte Beispiel des Elfenbeinreliefs bot, enthält auch das Elfenbeinfragment einer rundgearbeiteten Frauenfigur in reichverziertem Gewande, und damit halten wir vor dem Kapitel der Rundplastik, dessen tönerne Vorgeschichte doch nur prähistorischen Wert hat. Das Berliner Museum bietet eine angeblich in Troas gefundene Bronze einer weiblichen Gestalt in dem charakteristischen »Stufengewande« der mykenischen Frauen.[1] Sie hat den einen Arm über die Brust gelegt, den andern führt sie zur Stirn, anscheinend ein Klageweib, und in ihrer Art den gemalten Frauenbildern der besten Epoche mykenischer Kunst ebenbürtig. Ihr zunächst steht eine Bleifigur aus Kampos in Lakonien, eine männliche Gestalt in Schurz und langen Haaren. Die starke Hervorhebung der Muskulatur hat an die Stierfänger der Goldbecher erinnert. Unklar ist die Aktion der erhobenen Hände, sie wiederholt sich in einer aus Kreta stammenden Bronze des Wiener Museums, während eine zweite daselbst gleicher Herkunft durch die erhobene Rechte, in die wir wohl eine Lanze ergänzen dürfen, an zwei in Mykenä und Tiryns gefundene Kriegerfiguren erinnert, deren Typus auch in Cypern vorkommt. Aber ein byrinter Vasenfragment des letzten mykenischen Stiles läßt sie als Spätlinge dieser Kunst erscheinen. Bisher völlig vereinzelt und an die äußerste Grenze gehört ein in Mykenä gefundener, aus künstlicher Masse hergestellter bemalter Kopf, der Eph. arch. 1902, Taf. 1 und 2 veröffentlicht ist.

Die Kriegerstatuetten geben uns den äußeren Anlaß, jenes vielbehandelten Fragmentes eines Silberbechers hier zu gedenken, dessen kriegerische Darstellung erst jüngst ihre rechte Lösung gefunden hat.[2] Aus dem fünften Schachtgrab stammend, hätte es seine Stelle neben den Jagddarstellungen der Dolchklingen verdient, aber es ist doch eigenartig genug, um für sich gestellt zu werden. In dünnem getriebenen Relief sehen wir eine Stadt auf Bergehöhe, vier Ölbäume neben ihr deuten einen Wald an. Die Mauern

---

Höhe der Malerei dieser Zeit haben die Fresken des Palastes von Hagia Triada mit ihren prächtigen landschaftlichen und Vegetationsbildern geboten, die Mon. ant. XIII, Taf. VII bis X veröffentlicht sind. Welche Überraschungen hier noch bevorstehen mögen, davon mag das Kleinod der italienischen Ausgrabungen, der bemalte Steinsarkophag aus einem Schachtgrab bei Knossos, lehren, von dem bis jetzt nur die sorgfältige Beschreibung von Karo, Berl. philol. Wochenschr. vorliegt.

[1] Arch. Anz. 1889, S. 94. Perrot-Chipiez, S. 754, 5. Helbig, Mem. de l'acad. des inscr. 1895, S. 315. Die Bronzefigur aus Tiryns Eph. arch. 1891, Taf. II 1, aus Mykenä a. a. O., Taf. II 4. Tsountas-Manatt, S. 161. Perrot-Chipiez, S. 757/8. Die Bleifigur aus Kampos Tsountas-Manatt, Taf. XVII. Perrot-Chipiez, S. 759, vgl. Eph. arch. 1891, S. 190 und Mayer, Arch. Jahrb. 1892 (VII), S. 192 Anm. 10, mit ihr ist auch eine weibliche, bisher unpublizierte Figur gefunden. Vgl. die kretischen Bronzen in Wien, Arch. Anz. 1892, S. 45 Fig. 62, 63 und die cyprischen Babelon-Blanchet, Cat. des Br. ant. de la Bibl. nat. Nr. 898—901.

[2] Zuletzt abgeb. und besprochen von Reichel, Hom. Waffen, II. Aufl., S. 13 u. 164 f.

der Stadt sind, wie wir bereits bemerkt haben, deutlich aus Ziegeln erbaut, die nach Reichels feiner Beobachtung zweimal von durchlaufenden Holzbalken durchzogen sind, so daß wir an einen Luftziegelbau denken müssen nach Art der Mauern des vormykenischen Troja. In der Stadt sind eine Reihe von Häusern mit flachen Dächern in einer Perspektive gezeichnet, die sie wie aufeinander getürmt aussehen läßt. Von der Mauer sehen Frauen mit lebhafter Gestikulation dem Kampfe zu, der sich vor den Toren abspielt. Es sind nur die Verteidiger erhalten, vorne Schleuderer, hinter ihnen kniende Bogenschützen in voller Tätigkeit, sämtlich nackt. Sie haben das Gefecht eröffnet, während die Kerntruppe, von der nur mit Schild und Lanze bewehrte Führer erhalten sind, oben heranrückt. Die fast selbstverständliche Annahme, es sei hier eine Szene aus einem Belagerungskrieg gegen eine starke Feste dargestellt, hat Reichel auf Grund einer scharfen Beobachtung E. Gillierons als haltlos erwiesen. Unterhalb der Kämpfenden ist das Meer angedeutet, auf dem ein Boot, in dem sich vier behelmte Krieger befinden, von einem fünften ans Land gesteuert wird, freilich in nur schwer erkennbaren Resten. »Es ist also eine Feindesschar übers Meer gekommen und in der Nähe der Burg ins Land gebrochen, um Strandraub zu üben. Die Städter haben sie entdeckt und ziehen ihnen entgegen, im Gesichtskreis der geängstigten waffenunfähigen Bürger wird die Schlacht geschlagen.« Die Szenerie ist von höchster Lebendigkeit, die Zeichnung flüchtig, doch flott, und das Ganze, von dem uns noch ein paar Bruchstücke erhalten sind, deren eines auch einen Kriegswagen zeigt, würde uns gewiß einen gar stattlichen Eindruck machen. Der naive, frische Realismus hebt es weit über die Stadtbelagerungsbilder der cyprischen Silberschalen, die man für die Rekonstruktion des homerischen Schildes verwendet hat, und auch in der besseren Eignung hierfür ist dieses Becherbild zum wichtigen Zeugnis geworden für die Einheit der mykenischen und homerischen Kulturwelt. Wir fügen hier ein Relief aus Knossos in Speckstein mit der Darstellung eines Bogenschützen an (Ann. VII S. 44).

Wenn wir uns nun zur Betrachtung des mykenischen Ornamentes wenden, so wollen wir, zum Ausgangspunkte zurückkehrend, uns zunächst der beiden Dolchklingen erinnern, die bloß ornamentale Verzierung tragen, die eine mit dem Spiralensystem, die andre mit den Blüten, die wie durch eine unsichtbare Ranke miteinander in Verbindung stehen, und wir haben damit zwei der Grundtypen der mykenischen Ornamentik. Riegel hat in seinen Stilfragen die Entstehung der Ranke als eine ganz spezifische Leistung der mykenischen Kunst überzeugend dargelegt, und andererseits spielt auf ihrem Gebiet die Spiralornamentik eine ganz hervorragende Rolle. Ein drittes, gleichfalls der mykenischen Ornamentik speziell eigenes Element sind Tintenfische, Nautilusse, Muscheln und Quallen, die uns zum Teil schon auf

den Goldblättchen der Schachtgräber begegnen. Die wichtigsten Träger dieser Ornamentik sind die mykenischen Vasen, die uns in ununterbrochener Folge durch Jahrhunderte hindurch das Bild einer sich kräftig entwickelnden Kunstindustrie bieten, die nicht wie ihre vornehmere Schwester, die Metallindustrie, an die sie sich allerdings stark anlehnt, ausschließlich in höfischem Dienste steht, sondern sich ihre Absatzgebiete in der Fremde durch eigene Kraft und als Träger der mykenischen Kultur in Kleinasien, Ägypten und in Sizilien und Italien erworben hat.[1] Wie als Pfadfinder hat sie die Wege vorgewandelt, die die spätere hellenische Vasenfabrikation beschritten, und nicht nur dieser äußere Umstand verknüpft sie mit jener; die Brücke der technischen Tradition bildet die mykenische Entdeckung der Firnismalerei, an der die hellenische Vasenmalerei für alle Zeiten festgehalten hat, und Spuren des Fortlebens formaler Elemente treten immer deutlicher zutage. Fast will es nun auch scheinen, als ob dies Verdrängen der prähistorischen Gravierung auf den Tongefäßen durch die Malerei das erste Aufleuchten des hellenischen Kunstgeistes bedeuten würde.

Die Anfänge, Vasen mit Mattmalerei, fanden sich nur in den mykenischen Schachtgräbern und den tiefsten Schichten in Thera und in Tiryns unter gleichwertigen, ihr hohes Alter bezeugenden Umständen. Sie mögen bis nahe an das dritte vorchristliche Jahrtausend hinaufreichen, und schließen in Technik, Form und Dekoration unmittelbar noch an die »troische Kultur« an, zeigen aber doch bereits Einflüsse der mykenischen Goldornamentik. Mit dem Auftreten der Firnismalerei beginnt die Blüte, die nach kurzen Vorstadien im sog. dritten Stil, der eine jahrhundertelange Entwicklung gehabt haben wird, kulminiert. Nur von dem ersten Teil derselben finden sich Proben in den Schachtgräbern. Der vierte Stil ist mit den Dipylonvasen gleichzeitig, in ihm vollzieht sich die Auflösung des mykenischen Stiles. Als charakteristisches Kennzeichen mykenischer Dekorationsweise kann man den frischen Natursinn betrachten, mit dem sie ein freilich engbegrenztes Gebiet pflanzlicher und animalischer Erscheinungen verwertete. Das Pflanzenornament hat die mykenische Kunst in stilisiert erstarrtem Zustand, einem lineargeometrischen System fest eingefügt, überkommen. Es scheint förmlich ihre erste Tat gewesen zu sein, dies System zu zerstören. Die freigewordene Spirale entwickelt sich in mannigfaltigster Weise: als Träger von Blatt und Blüte tritt der Stengel in sein natürliches Recht, der aber, wie zum Ersatz für die Spirale, Rankenform annimmt; die Blüte erhält Staubgefäße und Pistill und nimmt dadurch naturalistischen Charakter an, derselbe Prozeß vollzieht sich auch am Blatt. Dennoch zeigen

[1] Das Hauptwerk über diese ist Furtwängler-Löschke, Mykenische Vasen, 1886, dem im Jahre 1879 Mykenische Tongefäße der gleichen Verfasser vorausgingen.

zwei Beispiele, die skulpierte Decke der Grabkammer von Orchomenos und das gleichartige Muster der Wandmalerei in Tiryns, die Verbindung des Spiralensystems mit Pflanzenmotiven, die als Zwickelfüllung der Spiralen dienen. Hier wie dort ist es von einer mit Rosetten versehenen Bordüre eingefaßt und einem Zahnschnittsaum begrenzt, so daß ein gleichartiges Vorbild außer Zweifel steht. Dies Vorbild gehört, wie man längst erkannt hat, der ägyptischen Kunst an. Daß es in mykenischen Geist umstilisiert ist, berechtigt noch immer nicht, es als für die mykenische Kunst selbst charakteristisch erscheinen zu lassen; es muß gerade scharf betont werden, daß diese Verbindung dem sie beherrschenden Dekorationsprinzip zuwiderläuft und als Ausnahme erscheint, die allerdings sofort ihre einfache Erklärung findet. Für ein eine große Fläche umfassendes Deckenmuster reichten die Mittel, wie sie Vasen und Werke der Kleinkunst mit Erfolg brauchten, zunächst nicht aus, die Anleihe eines bereits fertigen und umsäumten erscheint ganz natürlich, freilich hat sie es, wie Fragmente jüngerer Wandmalerei aus Mykenä besonders drastisch sagen, später versucht, ganz mit eigenen Mitteln auszukommen (Eph. arch. 1887, Taf. XII). Als ein besonderes Zeichen des Naturalismus in der mykenischen Kunst hat man mit Recht auf die Darstellungen der niederen Seetiere hingewiesen, denen wir namentlich auf ihren Tongefäßen, aber nicht nur auf diesen, in so reicher Fülle begegnen. Indessen scheint doch auch in dieser Spezialität ein Stück ihres dekorativen Feingefühls hervorzuleuchten. War die Pflanze lebendig gemacht, dann führte nur ein Schritt zu diesen halbvegetativen Lebewesen und ihrer ornamentalen Verwertung; aber gerade daß diese Konsequenz gezogen und wie sie gezogen war, ist eine Tatsache von unverkennbarer Bedeutung. Zu ihrer vollen Würdigung genügt es nicht, die Seetüchtigkeit der Träger der mykenischen Kultur aus ihr herauszulesen. Diese Eigenschaft pflegt wohl auch in der bildenden Kunst Spuren zu hinterlassen, aber in der Regel anders geartete, und dafür, daß sie Küstenbewohner waren, bedürfen wir keiner solchen Zeugnisse. Überdies lehren uns Goldschmiedearbeiten, Grabrelief und Wandmalerei, daß ihnen Darstellungen von Menschen, Nutz- und Jagdtieren von Anfang her nahe genug lagen; wenn sie nun für die Zwecke der Vasenmalerei sich eine Beschränkung auferlegten und sich lieber mit Quallen, Schnecken, Polypen, Nautilussen und Seesternen behalfen, so offenbart sich die Weisheit dieser Beschränkung am deutlichsten dort, wo sie aufgegeben ward, im vierten Stil. Geradezu bewunderungswürdig ist ihr Bemühen, die Gestaltung und Anordnung dieser Tiere mit der tektonischen Form des Gefäßes jedesmal in Einklang zu bringen. Der Polyp, der den schlanken Becher (Furtwängler-Löschke, M. V. Taf. II 10) zu dekorieren hat, ist anders geformt als der für den wuchtigeren von Nr. 16 a. a. O. oder den größeren von Taf. VIII 49;

für den Trichter von Taf. XI Nr. 71 ist diese Wandlung noch bedeutender, da er auch die Rückseite des Gefäßes mit seinen Armen zu umwinden hat; und nun die völlige Umgestaltung auf bauchigen Gefäßen, wie auf der Bügelkanne von Kreta Taf. XIV, auf dem Steingefäß aus Mykenä Eph. arch. 1888 Taf. VII Nr. 16, und die Riesentiere auf der Amphora aus Spata, Furtw.-Löschke Taf. XVI Nr. 110, Fragment aus Mykenä Taf. XXVI Nr. 200. Für die gleiche Tendenz in der Verwendung der Purpurschnecken mag man die drei Beispiele Taf. VIII 47, IX 56, 57 vergleichen. In einer andern Richtung äußert sich dasselbe Stilgefühl in der Art, wie sich diese Elemente mit pflanzlichen zu gemeinsamer dekorativer Wirkung verbinden. Zu der Kanne aus den Schachtgräbern (Furtw.-Löschke, Mykenische Tongefäße Taf. II) bemerken die Herausgeber: »Der schlanken Form der Vase entspricht in ihrem künstlerischen Charakter die Dekoration mit sich emporrankenden Pflanzen.« Zwischen diesen schwimmen Quallen und Seesterne. An Analogien zu dieser älteren Art fehlt es nicht, die schönste bildet ein großes bauchiges Gefäß aus dem zweiten Tholos von Thorikos (Eph. arch. 1895, Taf. XI 1), wo der Gefäßform zuliebe die Pflanzen in die Breite gezogen sind. Dagegen bietet eine Kanne in Marseille (Furtwängler, Arch. Anz. 1893, S. 9), die wahrscheinlich aus Ägypten stammt, von weitaus feinerer Form auch eine Fortbildung des Motivs. Hier schwimmen Nautilusse von Quallen umgeben, die korallenartigen Seegewächse sind nur zum Beiwerk geworden, und eine Reihe weiterer Meisterschöpfungen mykenischer Keramik reiht sich dieser an. Glauben wir uns hier in die Meerestiefe versetzt, so bringt uns ein Beispiel immerhin verwandter Art auf das rein dekorative Gebiet zurück. Eine Bügelkanne aus Pitane in der Aeolis (Perrot-Chipiez VI Fig. 489 und 491) trägt einen bereits ornamental erstarrten Polypen, zwischen dessen Fangarmen sich Fische, Vögel, ein Igel und ein Pferd munter herumtreiben.

Das Bündnis zwischen naturalistischer und dekorativer Tendenz endet naturgemäß mit dem Siege der letzteren, und so verpuppen sich alle die naturalistischen Bildungen der mykenischen Kunst schließlich ins Ornamentale bis zur gänzlichen Verzopfung im vierten Stil, der die Geburtsstätte des Flechtbandes bildet, das in der späteren Ornamentik eine so bedeutsame Rolle spielt. Er hat aber auch den kühnen Versuch gewagt, gelegentlich das ganze Ornamentsystem als veraltet beiseite zu schieben und frischweg eine Darstellung aus dem Leben zu geben. Das Fragment des Stierkämpfers von der Akropolis ist ein solches Beispiel, das einzig bedeutsame aber, das wir bis jetzt besitzen, bietet uns die große Kriegervase aus Mykenä. Die eine Seite stellt den Auszug von Kriegern dar, deren sechs in vollem Waffenschmuck fortmarschieren und eine klagende Frau zurücklassen, die andere fünf Krieger, die mit geschwungener Lanze zum Kampfe schreiten. Diese fünf Krieger haben sich nun zu unserer größten Über-

raschung in fast exakter Übereinstimmung auf dem Mittelbild einer bemalten Grabstele gezeigt,[1] die in Mykenä zutage gekommen ist, oben von einer allzu fragmentierten gleichfalls menschlichen Darstellung, unten von einem Tierfries eingefaßt, das ein Reh, drei Hirsche und über den letzteren einen stacheligen Igel zeigt. Die Buntheit der Hirsche ist dadurch ausgedrückt, daß ein rotes Tier mit einem blauen Hinterbein zwischen zwei blauen steht, die je ein rotes haben. Das Rahmenornament, ein breites Flechtband, ist von ähnlicher Buntheit. Der Vergleich von Vasen- und Stelenbild läßt keine irgendwie beachtenswerte künstlerische Differenz hervortreten, aber über die Abhängigkeit des Vasenmalers ist doch kaum ein Zweifel möglich; nur der Umstand, daß seine beiden Darstellungen so gut zusammenpassen, läßt uns vermuten, es habe noch manche andere der unsrigen ähnliche bemalte Grabstelen zu Mykenä gegeben. Daß sie, und mit ihr die Vase, an das Ende der mykenischen Kunst gehört, dafür spricht die Darstellung bis auf die Bügelschilde der Krieger, und das Ornamentband deutlich genug, aber auch noch der Umstand, daß sie eigentlich ein Palimpsest ist. Unter der bemalten Stuckschicht sind noch die skulpierten Ornamente zu sehen, die sie zu Ehren eines andern Toten getragen hat, aber auch diese zeigen nicht altmykenischen Charakter.

Noch sind die großen geschichtlichen Fragen, die uns das plötzliche Auftauchen der mykenischen Kulturwelt gestellt hat, nicht völlig gelöst, aber immerhin beginnen die Schleier, die Mythos und Dichtung über sie gewoben haben, sich zu heben und die festen Umrisse dieser Welt erkennen zu lassen. Zunächst gibt es jetzt wohl kaum einen Zweifel mehr über die hellenische Nationalität der Träger dieser Kultur, es ist die vordorische achäische Bevölkerung Griechenlands, deren homerische Beinamen Danaer und Argiver uns nun bedeutungsvoller klingen, die bei ihrem Einrücken in die neuen Sitze eine Urbevölkerung vorfand, an deren prähistorische Kultur sie anknüpfte. In den damit beginnenden Umwandlungs- und Gärungsprozeß greift ein neues belebendes und befruchtendes Element ein. Die räumliche Nähe der alten ägyptischen und asiatischen Kultur macht ihre gewaltige Anziehungskraft fühlbar, und Hellas gerät sofort in den Kreis der morgenländischen Zivilisation. Damit beginnt sein geschichtliches Dasein und zugleich seine geschichtliche Aufgabe. Die Beziehungen zu Ägypten, die der Sistrumschwinger der Vase von Hagia Triada am lautesten kündet, bieten uns zunächst wichtige chronologische Anhaltspunkte.[2] Der Name

[1] Eph. arch. 1896, Taf. I, S. 1 ff. (Tsountas).

[2] Flinders Petries Kahun, Gurob and Hawara 1890. Steindorff, Arch. Anz. 1892, S. 11 ff. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II, S. 129 ff., 180, 200 ff. Müller, Asien und Europa. Helbig, Sur la question mycénien, Mem. de l'Acad. des inscr. 1896, S. 291 ff. und Sitzungsber. der Kgl. bayr. Akad., phil.-hist. Kl. 1896, S. 539 ff. Cecil

Amenophis III. begegnet uns auf einer Porzellanschale aus einem Grabe der mykenischen Unterstadt, auf einer in den Resten eines Hauses der mykenischen Burg und auf einem Skarabäus aus der Nekropole von Jalysos, der seiner Gattin Ti auf einem im mykenischen Palast gefundenen Skarabäus. Damit würde die Blütezeit des dritten Firnisstiles um 2450, um die Mitte der XVIII. Dynastie fallen. Flinders Petries Entdeckungen in Kahun und Gurob gestatten uns noch weitere Schlüsse, die jetzt durch die Funde in Knossos ihre Bestätigung erhalten haben. In Kahun sind Schalen mit Mattmalerei gefunden, die man an den Beginn des II. Jahrtausends setzen darf, während in Gurob sich eine Menge mykenischer Tongefäße der jüngeren Hälfte des dritten Firnisstiles fand, durch die Fundumstände von der Mitte der XVIII. Dynastie bis zum Beginn der XX. datierbar, also rund 1450—1250. Das letzte Datum wird noch durch die Darstellung von fünf Bügelkannen im Grabe Ramses III. bestätigt. Die Vermittlung des lebhaften Verkehrs zwischen Ägypten und dem Gebiet der mykenischen Kultur wird wohl der phönizische Zwischenhandel bald monopolisiert haben.[1] Nichts ist dafür bezeichnender, als daß dem Pharao in einem Briefe des Königs Abimilki von Tyros die interessante Neuigkeit gemeldet wird, der König der Danaer (Danauna) sei gestorben und sein Bruder habe die Regierung angetreten.[2] Diese Danaerkönige werden wohl auch kleine Pharaonen gewesen sein, denn ihre baulichen Leistungen lassen sich ohne selbstherrliche Ausnutzung der Untertanen einfach nicht denken, und die mykenische Kunst trägt durchaus den Charakter einer Hofkunst. Aber einige ägyptische Wandgemälde führen uns noch tiefer in die mykenische Frage, vor allen die aus den thebanischen Gräbern zweier hoher Beamten Thuthmosis' III., welche uns die Großen des Landes Kefti und der Inseln des Meeres ihren Tribut darbringend zeigen, unter dem sich mykenische Prachtgefäße befinden. »Und bemerken darf man auch, daß die Tracht der Keftiu zusammengeht mit den friedlichen Bildern auf dem Becher von Vaphio und der Wand von Tiryns.« Die angeschlossene Beobachtung, die das entgegengesetzte Verhältnis zu so spätmykenischen Denkmälern wie die Kriegervase und die mit ihr zusammengehörige Stele feststellt, verdient das »aber«, mit dem sie eingeführt wird, kaum. Enthält sie doch keineswegs etwas der voraufgehenden Widersprechendes, deren Bedeutung

---

Torr, Memphis and Mycenae, 1896. v. Bissing, Arch. Jahrb. 1898 (XIII), S. 28 ff., und Ath. Mitt. 1898, S. 242 ff.

[1] Gegen die phönizische Vermittlerrolle Furtwängler, Gemmen, Textb. S. 18. Möglicherweise ist ihr die Seeherrschaft des Minos voraufgegangen. Ed. Meyer, S. 277, versetzt Minos wegen der an seinen Namen geknüpften Gesetzgebung in die dorische Zeit Kretas, indes ist sein Hofkünstler Daidalos doch sicher der Heros der kretisch-mykenischen Kunst, wenn auch seine Söhne die Gründer der sikyonischen Kunstschule geworden sind.

[2] Krall, Grundriß der altorientalischen Geschichte I, S. 99.

vielmehr eine weitere feine Beobachtung desselben Verfassers noch verstärkt. Auf der Stierfangdarstellung eines ägyptischen Holzgefäßes aus einem der späteren Gräber der XVIII. Dynastie, deren schlagende Analogie mit dem Tirynter Gemälde vorwiegend auf eine mykenische Vorlage hinweist, erscheinen die Jäger deutlich als Kefti charakterisiert. Überdies wird noch ein Gefäß in Keftiarbeit als Geschenk eines Fürsten des unbekannten Tinay nebst bronzenen Krügen mit silbernen Henkeln an Thuthmosis III. in dessen Annalen erwähnt. Danach wird es kaum fraglich sein, in den Kefti Träger der mykenischen Kultur zu erkennen; leider vermögen wir bisher diese geographisch wie ethnographisch nicht genauer zu bestimmen. Helbigs Hypothese, der sie zu Phöniziern macht und die mykenische Kunst als die phönizische Kunst des zweiten vorchristlichen Jahrtausends erklärt, hält vor den Fortschritten der ägyptologischen Forschung nicht stand. Die Keftis sind keine Semiten, und da sie in den Inschriften mit den Großen der Inseln des Meeres vereint erscheinen, aber gemeinsam auch mit den nordsyrischen Fürsten, so ist die geographische Richtung, in der sie zu suchen sind, bestimmt. Aber die jüngst von Bissing vertretene Anschauung,[1] daß sie an der äußersten Grenze der mykenischen Kultur sitzen und nicht die eigentlichen Träger derselben, sondern nur von ihr erfaßt gewesen seien, ist durch die Ausgrabungen auf Kreta widerlegt worden; und jene Forscher, die das Land der Kefti nach Kreta verlegten, haben in diesen eine feste Stütze, denn dort ist das so lange gesuchte Zentrum der mykenischen Kultur glücklich gefunden worden. Die Sprache der Monumente klingt vernehmbar und bestimmt, wenn auch die der Tontäfelchen noch versagt. Von den Vasenscherben an bis zu den Palastbauten bürgt alles für Kretas Priorität. Die Masse der sonst so spärlich vorkommenden Gefäße, die den Beginn des Firnisstiles in der Vasenmalerei künden, beweisen, daß hier diese Erfindung von weittragender Bedeutung gemacht worden ist, und der unlösbare Zusammenhang, in dem die weitere Entwicklung bis zur vollen Blüte steht, läßt uns die gesamte »mykenische« Vasenmalerei bis zum Eindringen des geometrischen Stiles hierher ansetzen. Die kretischen Paläste überragen die Herrensitze des Festlandes nicht nur an Pracht der Anlage und Ausführung und in der Höhe der Kultur, die ihren Fürsten zu eigen war, sie sind auch die zeitlich früheren. Sie zeigen aber auch schärfer den belebenden Einfluß der orientalischen Kunst, während jene in dem Bewahren des einfachen Megarontypus eine Rückströmung bekunden, die den Keim einer nationalen Ausgestaltung birgt. An dem Palast von Knossos haften die Namen von Minos und Daidalos mit gleichem Recht, wie die der Atriden an denen von Tiryns und Mykenä. Die Auf-

[1] v. Bissing, Arch. Jahrb. a. a. O. S. 52, vgl. Ath. Mitt. a. a. O. S. 248.

hellung der »mykenischen Frage«, die er zunächst gebracht hat, hat sie zur kretischen[1] gemacht, wenn auch Mykenä die hervorragende Rolle, die ihm Mythos und Epos im Einklang mit seinen Denkmalen zugewiesen haben, niemals einbüßen kann und wohl noch auf lange hinaus der Kultur, die es zur Macht berief, seinen Namen leihen darf. Welch gewaltige Ausbeute der Boden von Kreta noch immer liefern mag, und welche Fülle von Problemen er der Geschichtsforschung noch bieten wird, für die Geschichte der antiken Kunst ist die Tatsache von grundlegender Bedeutung, daß sie gerade dort zum ersten Male und in vollem Glanze auftritt, wo der Mythus ihren Heros Daidalos seine Zauberwerke vollbringen läßt, und damit fällt überraschendes Licht auf die Kontinuität ihrer Entwicklung, die wir bald ins Auge zu fassen haben. Ihr Ursprung bleibt freilich ebenso geheimnisvoll wie vorher.

Die mykenische Kunst ist nicht organisch gewachsen, ihr rechtes Symbol ist die mykenische Säule, die sich nach unten verjüngt. Wie sie uns in den ältesten Denkmalen gleich fertig entgegentritt, die Goldschmiedearbeit den Ton für die anderen Gebiete abgibt, ist ihr höfischer Ursprung nicht zu verkennen. Aber »Hofkunst« hat für jene Zeiten noch keinen differenzierenden Wert. Der Künstler dient gleich dem Söldner dem Dynasten; Kunst und Kunstindustrie haben ursprünglich Monopolcharakter, wie der Kunstimport Tributcharakter hat. Der Künstler wandert von Hof zu Hof ähnlich dem fahrenden Sänger, aber kaum gleich freiwillig, er wird vielmehr von seinem Herrn, wie sein Werk, als Geschenk oder Gegengeschenk gesendet. Die Tatsache, daß die Dynasten von Kreta und Mykene in Beziehung zu den Kulturreichen Asiens und zu Ägypten treten, birgt den Keim der mykenischen Kunst. Nicht Tributforderungen und fremder Import, deren Spuren nur spärlich die mykenischen Fundschichten durchziehen, haben sie ins Leben gerufen, sondern — so glauben wir — fremde Meister, die ihre Vorbilder wie ihre Technik aus der Heimat in das Neuland pflanzten. Der Assimilierungsprozeß muß sich überraschend schnell vollzogen haben und allem Anscheine nach gründlich, denn in der Zeit, da die Wechselbeziehungen zwischen Hellas und Ägypten am lebhaftesten waren, am Ende der XVIII. und dem Beginne der XIX. Dynastie, übt die mykenische Kunst auf die ägyptische tiefgehende Rückwirkungen. Bald darauf kommt es zum ersten kriegerischen Zusammenstoß. Der Tod des großen Ramses gibt das Signal zum Kampf. Im fünften Jahre seines Nachfolgers (um 1280) erfolgt der große Beutezug der Völker »von den Küsten des Meeres«, der

[1] U. Köhler, Über Probleme der gr. Vorzeit, Sitzgsber. d. Berl. Akad. 1897, S. 285 ff., hat diese Wendung vorausgesehen, S. 261: »Das Problem, welches die mykenische Kultur geschichtlich annoch bietet, wird, wenn nicht alles täuscht, auf Kreta seine Lösung finden.«

»Nordvölker aus aller Herren Ländern«, darunter die Aquaywaša, in denen wir jetzt mit Sicherheit die Achäer erkennen, die Schardana (Sarden) und Turscha (Tyrrhener),[1] die mit den Libyern vereint in das Delta einbrechen und von Merneptah in einer großen Schlacht geschlagen werden. Am Ende des Jahrhundertes unter Ramses III. erscheinen die Danauna (Danaer) mit denselben und noch andern Bundesgenossen zu Wasser und zu Lande im nördlichen Syrien, überrennen das Chetareich und die syrischen Kleinstaaten und werden an der ägyptischen Grenze zurückgeschlagen. Diese Kämpfe zeigen das zu aggressiver Macht erstarkte mykenische Reich in seinen ausgedehnten internationalen Verbindungen, die uns die weite Verbreitung der mykenischen Funde verständlich macht, und ein Glied in der Kette dieser Vorstöße »des Abendlandes gegen die Kulturländer des Orientes« ist auch der Kampf der Achäer und Danaer um Troja, den das Epos verewigt hat.

Wir haben nun noch der asiatischen Einflüsse auf die mykenische Kunst zu gedenken, deren faßbarstes Zeichen die goldenen »Astartebilder« und »Tempel« der Schachtgräber sind; dem babylonischen Kulturkreis gehören auch die dämonischen Mischwesen aus Mensch und Tier und der Greif, die uns namentlich auf Gemmen begegnen. Der Weg, den diese Elemente genommen haben, führt über Nordsyrien, wo sie durch Zusammentreffen mit ägyptischen die vorderasiatische Mischkultur geschaffen haben, und so erscheint denn auch die im ägyptischen Stil männliche Sphinx in der weiblichen Umformung, die von hier ausging. Auch die seltsame Umbildung des heiligen Nilpferdes der ägyptischen Göttin Thueris zu den eselsköpfigen Dämonen, die eine Stange tragen in einem Fragment einer mykenischen Wandmalerei, und zu den analogen Wesen auf den Gemmen wird sich dort vollzogen haben, da wir die gleichen Gestalten im Palast von Sendjerli fanden.[2] Diese Mischkultur hat auch das nahe gelegene Cypern ganz in ihre Kreise gezogen und da wurden bald die Inseln des ägäischen Meeres erreicht, aber Hellas lag isoliert genug, um von ihr bloß leicht berührt zu werden, und anderseits beweist doch wieder die Tatsache, daß nur seine östliche Seite die Sitze der mykenischen Kultur enthält, den befruchtenden Einfluß der orientalischen Welt. Aber die vorderasiatische Mischkunst bedeutet doch für die Entwicklung der mykenischen Kunst zur hellenischen mehr eine überstandene Gefahr, ihre historische Mission offenbart sich gerade im Verhältnis zu dieser. Die Elemente der nationalen ägyptischen und babylonischen Kunst in Vorderasien verlieren durch ihr Zusammentreffen und durch die Verbindungen, die sie eingehen, ihre spezifische, hieratische Bedeutung; sie erscheinen losgelöst aus ihrem

[1] Indogermanische Forschungen VI, S. 123 f. (Hess), a. a. O. S. 134 (Streitberg).

[2] Tsountas, Eph. arch. 1887, Taf. X 1. Winter, Arch. Anz. 1890, S. 108. Eduard Meyer a. a. O. S. 176. Busolt [2] a. a. O. S. 88 Anm. 6.

ursprünglichen Zusammenhang und förmlich vorgeformt für jene Umprägung, die ihnen eine künstlerische Qualität verlieh. Die mykenische Kunst wäre nicht zur Rivalin herangewachsen, hätten sie die Strahlen dieser alten Kulturen in voller Stärke getroffen, wie die Renaissance nie die Höhe griechischer Schönheit erreicht hätte, wäre ihr diese unmittelbar und nicht im römischen Gewand als »Antike« entgegengetreten; so aber war ihr beschieden, die abendländische Kunst in die Weltgeschichte einzuführen. Ihre Einzelleistungen vertragen keinen absoluten Maßstab, ihr Können ist im allerersten Erstarken, aber ein neuer Geist, voll Frische und Naivität weht uns aus ihrem Wirken entgegen. Ganz kommt er freilich hier nicht zum Durchbruch, er muß sich erst seinen Stoff schaffen, die Götterwelt und die Welt des Mythus, und ihn dichterisch vorformen. Diese Leistungen leben bis zum heutigen Tage fort, von seinen bildnerischen Gedanken hat man als Bleibendes die Wellenranke und den Vasenfirnis bezeichnet, man kann einen Schritt weiter gehen und die bemalte Vase seine folgenreichste Schöpfung nennen. Ihre Bedeutung lehrt uns schon die staunenswerte Verbreitung, die sie gefunden hat. In dieser ersten künstlerischen Tat des Abendlandes liegt die Absage an die Prunkkunst des Orientes und die klare Tendenz, den Eigenwert der Kunst zum Ausdruck zu bringen. — Das Ende der mykenischen Kunst ist fast in das gleiche Dunkel gehüllt wie ihre Anfänge.

Die Stürme der dorischen Völkerwanderung, die mit der Eisenzeit über Hellas hereinbrachen, haben die Paläste der mykenischen Fürsten zerstört und ihre Lande erobert. Mit ihnen tritt eine neue Kultur die Herrschaft der alten an, aber nicht die ihre ist es, wie man wohl gemeint hat. Der Dipylonstil, der gleichzeitig mit dem Ende der mykenischen Kunst, mit ihrem vierten Vasenstil konkurrierend, völlig fertig auf dem Plan erscheint, hat nichts mit den neuen Herren zu tun, die ihm vielleicht nur die Wege gebahnt haben; sie waren bereit, die höhere Kultur der Besiegten zu übernehmen, und ein gut Teil des letzten Fortlebens der mykenischen Kunst in den alten Sitzen mag unter dorischer Herrschaft sich noch abgespielt haben, bis sie ausgelebt einer Rivalin erlag, die sie selbst kräftig befruchtet hatte. Athen tritt nun die Führung der abendländischen Kunst an und behauptet sie in heißem Ringen durch lange Jahrhunderte. Die mykenische Kunst verschwindet vor dem Andringen des neuen Stiles scheinbar völlig, aber jenseits des Archipelagos taucht sie, allerdings in sehr veränderter Gestalt, wieder auf. Die Vorstellung freilich, es wäre die achäische Bevölkerung von den einrückenden Dorern über das Meer hinüber verdrängt worden, hat sich als historisch ebenso unmöglich erwiesen wie die der Verdrängung der höheren Kultur der Besiegten durch die niedrigere der Sieger. Die Kolonisation Kleinasiens gehört noch der mykenischen Epoche

an,[1] mit ihr ward die mykenische Kunst herübergebracht, die nun in die Nähe jener alten Kulturquelle geriet, aus der sie einst ihre Lebenskraft geschöpft hatte. Während sie in der Heimat versiegt, strömen ihr hier neue Zuflüsse orientalischer Kunst zu, aber sie ist bereits in ihrem hellenischen Wesen zu gefestet, um in fremde Bahnen zu gelangen. Die neue äolisch-ionische Kunst, zu der sie sich umformt, hat man mit Recht für ihre legitime Nachfolgerin erkannt und dem Formenschatz mykenischer Elemente, die diese mit sich führt, erfolgreich nachgespürt. Aber ehe noch diese Umwandlung sich vollzogen hat, gerade als sie so recht erst begann, da formt sich in der Äolis das Homerische Epos, und in seinem glänzenden Licht erscheint uns, zu mythischer Herrlichkeit verklärt, die mykenische Welt. Was uns nun hier vor allem interessieren muß, ist die Frage, in welchem Verhältnis steht die Kunst des Epos zur mykenischen.

Es bleibt das unvergängliche Verdienst Heinrich Brunns, in seiner Schrift »Die Kunst bei Homer« (Abh. d. bayr. Akad. XI. B. 1868) die monumentale Realität der homerischen Kunstbeschreibungen siegreich verfochten und ihre große kunstgeschichtliche Bedeutung erkannt zu haben. Das bildliche Material, welches er in seinen Darlegungen verwertete, boten ihm die assyrischen Reliefs aus dem Palast Sanheribs und die Bilder cyprischer Silberschalen. Demnach kommt seinem Resultat, das er ziemlich unverändert in den Torso seiner Kunstgeschichte hinübernahm, derzeit nur mehr ein annähernder Wert zu. In umfassender Weise hat dann Helbigs Werk »Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert« namentlich in seiner zweiten Auflage (1887) das Problem der monumentalen Wiederbelebung der homerischen Dichtung gefördert und bereits damit begonnen, die mykenischen Funde, wenn auch nur gelegentlich, mit heranzuziehen. Energisch und erfolgreich hat Reichel in seiner Schrift »Über homerische Waffen« (1894 und 1901) den Standpunkt vertreten, die mykenischen Monumente für das Verständnis der homerischen Kultur in die erste Linie zu stellen, und ihn auf dem von ihm behandelten engeren Gebiet nicht ohne einige Gewaltsamkeiten durchgeführt. Aber die prinzipielle Richtigkeit des Grundsatzes wird dadurch nicht berührt, es erübrigt vielmehr der archäologischen Forschung, sein Geltungsgebiet genauer abzugrenzen, um »dem unendlichen Grundproblem der homerischen Textgestalt sachliche Kriterien zu bieten«. Wir wollen hier den Versuch wagen, seine Anwendbarkeit für das Gebiet der homerischen Kunst zu prüfen. Für den Becher Nestors haben die mykenischen Funde bekanntlich ihre Schuldigkeit getan, das übrige homerische Trinkgerät scheint jedoch ganz leer ausgegangen zu sein, wenn man nicht Helbigs Erklärung (S. 386) des Epithetons ἀνθεμόεις »blumig«

[1] Ed. Meyer a. a. O. § 141.

für »rosettenartig stilisierte Blumen, wie sie bereits auf den aus den mykenischen Schachtgräbern stammenden Metallarbeiten vorkommen«, ausnehmen will. Indes an echten Blumenornamenten fehlt es doch im mykenischen Fundgebiete wahrlich nicht. Das Beiwort paßt weit besser auf den silbernen Becher mit dem in Gold eingelegten Blumenkübel, oder den goldenen mit Zweigen aus dem vierten Schachtgrab, besonders aber auf die Vase von Thera, deren mit Pistill und Staubgefäßen versehene Blumen wir auf einer der mykenischen Dolchklingen wiederfanden. Die goldene Spange des Odysseus im 19. Buche der Odyssee mit der Darstellung eines Hundes, der in den Vorderpfoten ein zappelndes buntes Reh hält, hat Helbig (S. 387) durch ein assyrisches Relief und eine cyprische Gemme illustriert, indem er die hübsche und wohl zutreffende Vermutung aussprach, daß mit dem Worte κύων ein Greif gemeint sei, dessen späteren Namen γρύψ die Homerische Poesie nicht kenne. Nun gehören die Fibeln keineswegs zum ältesten Bestandteil der mykenischen Kultur, aber da sie sich doch schließlich in mykenischen Gräbern gefunden haben, so mag man auch für dieses δαίδαλον nach einem mykenischen Vorbild suchen, zumal die Buntheit des goldenen Rehs doch an die Technik der Dolchklingenbilder mahnt. Das Berliner Holzrelief aus Ägypten bietet uns in dem schleichenden Greif und dem zappelnden Steinbock die Elemente dieser Komposition. Dieser Spange ist in unsern Schriftquellen die Stephane der Pandora angefügt, die in der Hesiodeischen Theogonie 578ff. als Werk des Hephaistos geschildert wird:

τῇ δ'ἐνὶ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο, θαῦμα ἰδέσθαι
κνώδαλ' ὅσ' ἤπειρος πολλὰ τρέφει ἠδὲ θάλασσα.

Die ionischen Tierfriese würden dies Getier des Festlandes wohl erklären, aber Seegetier kennt die nachmykenische Kunst nicht, bis auf den schlichten Fisch, und man könnte allenfalls auch den Goldfisch von Vettersfelde zur Illustration dieser Stephane heranziehen. Aber κνώδαλα θαλάσσης deutet doch nach anderer Richtung; die mykenischen Polypen in ihren vielen Variationen, die Nautilusse, Schnecken, Seesterne würden trefflich passen, fänden wir nur die κνώδαλα ἠπείρου dazu. Ein Blick auf die Bügelkanne von Pitane genügt hierzu. Ihr abgerolltes Bild ließ sich leicht der Form einer Stephane anpassen, die die Fangarme des Polypen umfassen würde, und die bunte Tierwelt zwischen denselben erklärt uns die dichterische Beschreibung authentisch.

Nun aber zum Hauptwerk epischer Kunstbeschreibung, zum Schild des Achilleus, an dem der gleiche göttliche Künstlername haftet und eine schier ins Ungemessene gewachsene Literatur. Die reale Existenz des Kunstwerkes ist zuletzt von Reichel, namentlich den Angriffen Helbigs auf dieselbe gegenüber, verteidigt worden, leider nicht ohne den mißglückten Versuch, seine Form mit der des mykenischen Typus zu identifizieren. Gleichzeitig hat Kluge in seinem Aufsatz »Der Schild

des Achilleus und die mykenischen Funde«[1] letztere für die Erkenntnis der Schildbeschreibung eingehender zu verwerten unternommen. Seine Hypothese, es läge derselben ein ursprünglicher Kern von Bildern, die in Schmelztechnik ausgeführt gewesen seien, zugrunde, der von einem jüngeren Dichter durch Zutaten, die in getriebener Arbeit gedacht seien, erweitert worden, ist wohl kaum haltbar, aber er führt für diesen älteren Bestand die Zonentheorie durch, so daß er eigentlich zum Verfechter der Realität wird, an der er wohl nur infolge des Irrtums, daß die Zeit der Schmelztechnik den runden Schild nicht kennt, irre wird. Positive Gründe für die Zonentheorie dieser Arbeit zu entnehmen, wollen wir verzichten, sie werden indes durch typengeschichtliche Erwägung weiter nahegelegt; der hesiodeische Heraklesschild steht in untrennbarem Zusammenhange mit dem homerischen, und das wäre schlechterdings unmöglich, war er formal verschieden, und die Silberschalen, die die Typik des homerischen Schildes weiterführen, betonen das Verwandtschaftsverhältnis von Rundschild und Schale deutlich. Daß der mykenische Schildtypus Verzierung nicht ausschließt, lehren die Denkmäler, wie sie die Art seiner Dekoration zeigen. Aber der mykenische Riesenschild schließt direkt eine solche Kleinmeisterarbeit aus, die auch noch für den normalen Rundschild mehr als bedenklich bleibt. Treffend hat Brunn auf die kleinen uns erhaltenen reichgeschmückten Votivschilde hingewiesen und einen solchen als Vorlage des Dichters in Anspruch genommen; wir werden darauf sofort zurückkommen, möchten jedoch vorher nur noch zu der Frage der Realität Stellung nehmen. Bei dem heutigen Stand unserer monumentalen Überlieferung ist es nicht mehr möglich, die Schildbeschreibung ganz in das Gebiet der dichterischen Phantasie zu verweisen. Die mykenischen Dolchklingen haben uns die vielfarbige Metall- und Emailtechnik gezeigt, deren Wirkungen man sich vorher nur als poetische Freiheiten erklären konnte, während uns jetzt die Farbenangaben des Dichters in größerer Zahl erwünscht wären. Haben uns für das Bild der Stadtbelagerung bisher nur phönikische Silberschalen Reminiszenzen an den ursprünglichen Typus geboten, so hat das Fragment des Silberbechers aus dem vierten Schachtgrab ein Stück des Archetypus beschert. Der χορός, den Hephaistos nach jenem kopierte, den einst Daidalos auf Knossos der schönlockigen Ariadne kunstvoll herstellte und nebstbei einen vielverschlungenen Reigen von Jünglingen und Jungfrauen, hat alten und neuen Erklärern dankbaren Stoff zu exegetischen Versuchen und Kontroversen gegeben, die schließlich bis zur Athetese führten, bis Benndorf in dem Graffito eines Kruges von Tragliatella, der an das siebente Jahrhundert hinaufreicht, die bildliche Form jenes χορός mit dem

[1] Jahrbücher für klassische Philologie 1894, S. 81 ff.

von ihm ausgehenden Reigen (diesmal von Reitern) erwies und damit in die homerische Schilderung volle Klarheit brachte.[1] Nach diesen durchschlagenden Proben, deren Vermehrung wir wohl erhoffen dürfen, beschränken sich die Gegner der Realität darauf, die Benutzung von bildkünstlerischen Vorlagen in ziemlich ausreichendem Maße zuzugestehen, die Zusammenfassung zum Ganzen jedoch sei das Werk des Dichters, den man sich also ähnlich arbeitend vorzustellen scheint wie etwa einen modernen Maler, der in seinem Skizzenbuch Beute aus allen Weltgegenden nach Hause trägt, ehe er an die Staffelei tritt. Die Theorie scheitert an der Tatsache, daß das Weltbild, zu dem wir hier die einzelnen Darstellungen sich vereinen sehen, nicht poetischen, sondern bildnerischen Ursprungs ist. Das ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ'οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν ist das Programm der altionischen Kunst. Darüber hat der Verfasser an anderer Stelle genügend gehandelt,[2] und es bedarf hier nur noch des Hinweises, daß die Wurzeln dieses kosmischen Gedankens nun bereits in der mykenischen Kunst zutage treten. Der mykenische Goldring, den man für das Zentralbild des Achilleusschildes schon öfter herangezogen hat, der Sternenhimmel der Kuppelgräber, die Bügelkanne von Pitane, deren Getier nach demselben Prinzip aus allen drei Reichen gewählt ist wie das des Goldfisches von Vettersfelde, und das Urbild der Demeter Melaina in Phigalia, deren mykenischen Ursprung die Gemmen gelehrt haben, sind vollgültige Zeugen. Ein so kräftiges Argument für die Realität uns der monumentale Nachweis der Treue der Beschreibung dort, wo sie am schärfsten bestritten war, auch in die Hand gibt, nicht minder beweisend wäre es, wenn wir ihr Interpretationsversehen ähnlicher Art nachweisen können, wie dem Pausanias, dessen exegetische Versuche an der Kypseloslade und am amykläischen Thron wir durch monumentale Erfahrungen verbessern konnten. Das Verdienst des ersten Versuches bleibt Murray, der die beiden Heere des Belagerungsbildes durch den Hinweis auf die Darstellung einer phönikischen Silberschale, die das Heer zu beiden Seiten der Stadt zeigt, erklären wollte. Helbig führt den Gedanken weiter aus unter Vergleich einer Silberschale aus Amathus. Das Verwüsten der Pflanzungen auf der einen, der Sturm auf der andern Seite illustriere die doppelte Drohung ganz gut. Reichels Widerspruch, der das ausschließliche Recht des mykenischen Becherfragments gegen die »elenden phönikischen Bildschalen« verteidigt, hat in der zweiten Auflage seines Buches positivere Gestalt angenommen.[3] Seine

[1] Über das Alter des Trojaspieles. Sitzungsber. d. Wiener Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 1890 (CXXIII) Anhang zur Abhandlung von Max Büdinger, Die römischen Spiele und das Patriziat, wiederabgedruckt Reichel, Homerische Waffen, Anhang zur ersten Auflage.

[2] Bathykles, Arch. epigr. Mitteil. aus Österr. 1885, S. 148.

[3] Reichel a. a. O. ² S. 157 ff. Vgl. auch Sticotti, Festschrift für Benndorf, S. 184.

feinsinnig eindringende Erklärung gelangt zu dem überraschenden Ergebnis, die »Stadtbelagerung« auf diesem Schilde beruhe auf demselben Interpretationsfehler des Dichters, der den modernen Erklärern des Becherbildes bekanntlich passiert ist. Er hat ferner erfolgreich, wie wir glauben, versucht, die zwei Barren Gold der Gerichtsszene für das Wergeld, um dessen Berichtigung der Streit geführt wird, statt eines Richterpreises, wofür es der Dichter hält, zu erklären und in der Szene des Viehraubes die Verkennung der Anführer in Ares und Athene zu erweisen. Wir wollen auf die dadurch hervorgerufene Polemik hier nicht eingehen.

Können wir doch glücklicherweise ein Versehen weit derberer Art feststellen, das, einmal bemerkt, allen apologetischen Kunststücken trotzt und als gewichtiger Zeuge für die schwächeren eintritt. In den Bildern der Jahreszeiten ist das der Pflüger mit besonderer Lebhaftigkeit beschrieben. Das Feld war aus Gold, und doch die Ackerfurchen schwarz, also in der Dolchklingentechnik mit dunklem Schmelz eingelegt. Die Ackersleute treiben ihre Gespanne zum Ende des Feldes und wieder zum Anfang zurück mit besonderer Eile, denn, während für ihre Nachbarn, die Schnitter, das Mahl zum Ernteopfer nach der schweren Arbeit bereitet wird, haben sie es weit besser. So oft der Bauer eine Furche gezogen hat, tritt ihm am Ende derselben ein Mann mit einem Gefäß herzlabenden Weines entgegen. Der Furchen und Becher werden dann wohl etwas viele, und der mit dem Weingefäß so plötzlich Antretende hat auch sein Heiteres. Aber gerade sein Stechschritt bringt die Lösung. In der bildlichen Tradition fehlt neben dem Pflüger niemals der ausschreitende Sämann mit dem Korbe, der die Saat enthält,[1] der ist hier für ein Weingefäß versehen und hat dadurch die seltsame Deutung verschuldet. Der Sämann war dargestellt, wie er seine Arbeit antritt, sobald die Furche gezogen ist, und in diesen ausführlichen Schilderungen vom Pflügen und Ernten durfte er noch viel weniger fehlen, als auf den archaischen Vasenbildern, die bloß die ersten zusammenhängenden Akte der Feldarbeit bringen; das folgende Schnitterbild hätte dadurch einen ebenso unmöglichen Charakter als das der durstigen Pflüger.

Wir wenden uns nun zur Schildbeschreibung als Ganzes und setzen deren erste Worte her: 478 fg.

Ποίει δὲ πρώτιστα σάκο μέγας τε στιβαρόν τε
πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ'ἄντυγα βάλλε φαεινήν
τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ'ἀργύρεον τελαμῶνα.
πέντε δ'ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίῃσιν πραπίδεσσιν.

[1] Jahn, Berichte d. sächsischen Gesellsch. d. Wiss. 1867, Taf. 1. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas, Taf. 65, 1.

Sie enthalten eigentlich schon ein Ganzes. Beschränken wir uns vorläufig auf deren Betrachtung, so läge nicht einmal die Notwendigkeit vor, die fünf πτύχες als Metallagen zu denken, die die Zonen bilden, welche den Schmuck trugen; heißt es doch ἐν αὐτῷ, also auf dem Schild, und nicht ἐν ταῖσι auf den Schichten, die man sich vielmehr wie die acht Lagen des Ajasschildes denken könnte, deren oberste bloß aus Erz war, während die übrigen von Stierhäuten gebildet wurden.[1] Freilich die Möglichkeit der Metallplatten scheint doch der Schild des Äneas Il. XX 207 zu bezeugen, der ausdrücklich aus fünf übereinandergelegten Metallplatten, zwei ehernen bestand und zwei zinnernen, zwischen denen die Goldplatte lag, an der die Lanze des Peliden versagte; aber Aristarch hat diese Verse als falsche Erklärung des vorhergehenden χρυσὸς γὰρ ἐρύκακε verworfen, und wohl mit Recht. Damit wäre die einzige Analogie, die der Interpolator wohl von den πτύχες des Achilleusschildes hernahm, beseitigt, und der Metallplattenschild verdiente wohl den ätzenden Spott, mit dem ihn Helbig S. 318 bedenkt. Aber »ein Phantasiegebilde des Dichters« ist er darum noch nicht, vielleicht eher ein Phantasiegebilde seiner alten und neuen Exegeten. Denn wenn Helbig die 1. und 2., Kluge die 1. und 5. Zone als Bronze-, ersterer die 4. und 5., letzterer die 2. und 4. als Kassiteros-, und beide übereinstimmend die 3. als Goldzone erklären, so ist das ein Analogieschluß aus der zitierten Stelle, in unserer steht gar nichts davon. Diese enthält nicht mehr, als daß Hephaistos zu Beginn seiner Arbeit in die Schmelztiegel Bronze, Zinn, Gold und Silber tut, welche er aber für die ganze Hoplopoiia braucht, das Zinn speziell für die Beinschienen, auch wenn wir nach dem Material für die Bildwerke jetzt nicht fragen. Ebenso bedarf er für Agamemnons Rüstung der gleichen Metalle, die damals aber jeder Chalkeus bereit haben mußte. Die einzelnen Stücke von Agamemnons Rüstung kommen in der dichterischen Beschreibung ziemlich gleich gut weg, hier ist es anders; zwar erwarten wir, wenn der Dichter sagt »zum ersten erschuf er den Schild«, daß nun bald ein Zweites und Drittes käme, aber nun folgt die genaue Beschreibung von Vers 483—609, und wenn wir auch jenes »zum ersten« längst vergessen haben, berichten uns vier Verse über Panzer, Helm und Beinschienen, die zu den fünf oben zitierten, die für sich schon eine Vorstellung des ganzen Schildes ergeben sollen, in gutem Verhältnis stehen.[2] In den Worten περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην hat das sonst nie wieder vorkommende τρίπλαξ exegetische Schwierigkeiten bereitet, die Löschkes auch für uns

[1] Il. VII, 219, vgl. Il. XII, 294, der Schild des Sarpedon, den der χαλκεύς aus übereinandergelegten Rindshäuten und einer Metallplatte macht. Vgl. Reichel a. a. O. [2] S. 22.

[2] Das πολυδαίδαλον des Agamemnonschildes entspricht aufs beste den δαίδαλα πολλά von Vers 482. Über diese Ath. Mitt. XVIII, S. 151.

überzeugende Vermutung, das dreifach geflochtene Bandornament, das uns als archaische Schildrandzier so oft begegnet, sei damit gemeint,[1] gelöst hat. Sie allein hat monumentale Gewähr für sich, und ihre bunte Inkrustation erklärt auch das Beiwort. Aber zugleich öffnet sie eine Kluft zwischen unsern fünf Versen und der Schildbeschreibung, denn hier legt Hephaistos die Triplax als Rand um den Schild, dort setzt er »längs des äußersten Randes« ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο, also wie am hesiodeischen Schilde das damals noch flüssige Okeanosornament, hin. Beide zu vereinigen scheint sprachlich vielleicht möglich, sachlich jedoch geradezu undurchführbar. Diese Erkenntnis hat ihre prinzipielle Bedeutung, denn auch die fünf πτύχες der einleitenden Verse sind in der Schildbeschreibung nicht zu finden. Brunn hat aus ihnen die fünf Bildzonen gemacht, und nach ihm gelten sie als etwas Selbstverständliches. In den Mittelkreis gab er Erde und Meer, Sonne, Mond und Sterne, der zweite Ring enthielt nach ihm die Bilder der friedlichen und der belagerten Stadt, wie den Kampf um die Herde, der dritte die der Jahreszeiten, Bauern- und Hirtenleben, der vierte den χόρος, und den letzten nahm der Okeanos ein. Zunächst haben wir das Zentrum zu entlasten. Das programmatische ἐν μὲν γαῖαν κ. τ. λ. verwirklicht der ganze Schild. Seine vom Okeanos umflossene Rundung gibt das Erdenbild, wie es sich im Kopf des Künstlers malte. Darüber im Zentrum sind Sonne, Mond und Sterne, aber kein zweites Exemplar von Erde und Meer. Dann aber macht die letzte der Figurenzonen erhebliche Schwierigkeiten. Sie, die räumlichste aller, mit dem Bilde der Tänze auszufüllen, ist doch eine etwas starke Zumutung, namentlich jetzt, wo wir uns seit der monumentalen Lösung und durch die Analogien, die uns frühattische Vasenbilder geben,[2] den Umfang derselben doch nur mehr sehr bescheiden ansetzen können.

Murray, der den kühnen und dankenswerten Versuch einer graphischen Rekonstruktion vornahm, stieß sofort auf dieses räumliche Hindernis. Er verlegte den Choros dorthin, wo es am wenigsten Raum gab, in den ersten Kreis um das Mittelbild, und versetzt die Städtebilder in jene vorletzte Zone, und Reichel folgt dieser Umstellung, die er weiter ausführt. Doch bemerkt Studniczka richtig,[3] daß, wenn es keine andere Lösung dieser Schwierig-

[1] Arch. Zeit. 1883, S. 159.

[2] Innenbild einer Schale vom Dipylon, Mon. VIIII, Taf. 39, 2. Arch. Zeit. 1885, Taf. 8. Arch. Jahrb. II (1887), Taf. 3. Ephimeris, Arch. 1892, Taf. 4 = Arch. Jahrb. XIV (1899), S. 84 Fig. 42.

[3] Serta Harteliana, S. 56. In der zweiten Auflage hat Reichel diese Annahme aufgegeben, aber um den Preis des Verzichtes auf diese und die vorhergehende Szene. Es läßt sich nicht leugnen, daß sie mit seiner prinzipiellen Anschauung vom homerischen Schild in Widerspruch stehen, aber die hier vorgetragene kann zu solcher Athetese keinen Anlaß bieten.

keit gäbe, es um die Realität des homerischen Schildes wohl geschehen wäre, aber seine Rekonstruktion des hesiodeischen Schildes gibt doch einen Fingerzeig einer andern: die Chordarstellung gehört einfach zu dem Hirtenbild in die gleiche Zone. Damit ordnet sich alles weit einfacher. Statt der fünf πτύχες haben wir um das Mittelbild mit seinen siderischen Zeichen nur zwei konzentrische Kreise und das Randornament. Der erste Kreis enthält das Bild der Stadt im Frieden mit Hochzeit, Tanzreigen und Gerichtsszene, die Stadt im Kriege und den Kampf um die Herde. Der zweite enthält die Szene des Feldbaues und Weinbaues mit Fest und Tanz und Hirtenleben mit Herdenüberfall und Volksfest mit dem Labyrinthtanz, der sich um zwei Haupttummler und den »göttlichen Sänger« dreht.[1] Er ist natürlich reicher ausgestaltet als der erste, aber ebenso einheitlich. Von jenem, der in den jetzt als Einleitung zur Schildbeschreibung fungierenden Versen gefertigt wird, ist dieser in ihr selbst so ins einzelnste ausgemalte Schild gründlich verschieden. Jener war groß und bestand aus vier Lagen Rindshaut, über die als fünfte eine Metallplatte, Bronze oder Gold, gelegt war, kunstreich verziert und von einem Flechtband umrändert, aber nichts zwingt uns, ihn wesentlich anders gestaltet zu denken als die Schilde der andern homerischen Helden und ihm den mykenischen Typus abzusprechen. Dieser war ein kleiner runder Votivschild aus Bronze nach Art derer, die wir noch besitzen, oder in Gold, wie sie als syrisch im Buche Samuel und als phönizische Arbeit im salomonischen Tempel erwähnt werden.[2] Seine zwei konzentrischen Kreise um das Rund finden da und auf den phönizischen Bildschalen ihre Analogien, und wenn dabei eine andere Analogie, die mit den fünf Bildkreisen des hesiodeischen Schildes und den fünf Reihen der Kypsele, wie die der fünf Friese der Klitiasvase verloren geht, so zeigt das erste Glied dieser Kette, wie dieser Reichtum durch das Eindringen des Mythos entstand, der das alte Weltbild aufsog bis zum Okeanosornament. Aber ein weit herrlicheres Exemplar als die elenden, die wir noch besitzen, hat einen der homerischen Sänger zu dieser Einlage begeistert, deren Fugen nur flüchtig geglättet erscheinen; es war in der feinsten mykenischen Gold-, Farben- und Emailtechnik ausgeführt mit reichem in sich gegliederten Bilderschmuck, dem seine Schilderungskunst nicht gewachsen war. Er übt naiv sein Recht, sie in Poesie zu übersetzen, aber besäßen wir eine genauere Kenntnis des Originales, es würde wohl kaum der Anschauung Helbigs, (der ihn für den eigentlichen Meister hielt), er hätte das Zeug zu einem großen Künstler, einem Polygnot oder Phidias, gehabt, recht geben, sondern vermutlich uns der lustigen

[1] Darüber weiter unten S. 53.

[2] Helbig a. a. O. S. 318 Anm. 7.

Mißverständnisse die Fülle bescheren. Aber trotz der trüben Vermittlung tritt seine kunstgeschichtliche Bedeutung in helles Licht. Wie seine Technik so ist auch, und die Erkenntnis danken wir dem mykenischen Becherfragment, seine Typik mit der Kunst der Schachtgräberfunde noch im Zusammenhange; aber während wir diese im Mutterlande bis an das Ende im Dipylon verfolgen können, klafft in der Heimat des Epos vom dritten mykenischen Vasenstil bis zum Eindringen der mythischen Welt und der Schrift in die Kunst, die wir kaum hoch in das achte Jahrhundert hinaufsetzen können, eine Lücke von fast zwei Jahrhunderten. In diesem Zeitraum, dem durch das Entstehen der assyrischen Großmacht die Signatur aufgedrückt wird, muß die Umformung des neuen Zustromes orientalischer Elemente vor sich gegangen sein, dessen Stärke wir im Homerischen Epos erkennen können. Die Wandmalerei der Paläste in Mykenä und Tiryns weicht der Metallbekleidung der Wände, deren Ursprung in Babylon kaum zweifelhaft ist.[1] Als ersten Preis für die Wettläufer in den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos (Il. 23 V. 74) setzt Achill einen silbernen Mischkrug von unerreichter Schönheit, denn »kunstfertige Sidonier« haben ihn geschaffen, und der Sidonierkönig namens Phaidimos gab dem Menelaos jenes höchste seiner Kleinodien (Od. 4 V. 614), das Hephaistos selbst gearbeitet hatte, einen silbernen Mischkrug mit goldenem Rande. Der Panzer Agamemnons stammt aus Kypros, und seine Beschreibung bestätigt das homerische Ursprungszertifikat, er gehört dem cyprisch geometrischen Stil an[2] und damit dem Ende der mykenischen Epoche. Wie die Kunst, so zeigt die ganze epische Kultur die starke Anlehnung an die vorderasiatische Mischkultur; in ihr haben wir auch an die Darstellungen des Achilleusschildes starke Anklänge gefunden, die seine »asiatische Grundlage« feststellen, aber alle Versuche, ihm mit assyrischen Reliefs und cyprischen Silberschalen monumentales Leben einzuhauchen, sind doch vergeblich gewesen. Sein hellenisches Wesen tritt deutlich hervor. Mögen dort die einzelnen Teile Analogien finden, der Grundgedanke des Weltbildes hebt ihn über das Niveau dieser Kunst. Und wenn man nun den Blick in die entgegengesetzte Richtung gewendet hat und in oberitalischen Situlen geeignetes Material zur Rekonstruktion des Achilleusschildes zu finden glaubte, so hat auch dieses Mittel nicht verfangen.[3] Aber jene Lücke füllt er aus, so gut es eben geht, indem er die Richtung andeutet, in welcher sich die Umformung vollzogen hat. Sie führt vom naiven Realismus zu einem gleich naiven

[1] Helbig a. a. O. II, Exkurs: Über die Metallbekleidung der Wände.

[2] Helbig a. a. O. S. 383. Reichel a. a. O. S. 93.

[3] Brunn, Griech. Kunstgesch., S. 81 ff. Reinach, Le bouclier d'Achille et les situles celto-illyriens. (Bertrand-Reinach: Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danub. 1894), dagegen Hoernes, Urgeschichte der Kunst, S. 672 ff.

Idealismus von typenschöpferischer Kraft, die sich in dem Bestreben, die Einzelbegebenheiten zu einem Ganzen zu fassen, offenbart. Und wie sich darin ein spezifisch hellenischer Zug offenbart, so spiegelt sich auch die staatliche Zuständlichkeit der ionischen Welt dieser Zeit im Schilde. Dem monarchischen Charakter der im Chronikenstil berichtenden orientalischen Kunst gegenüber sehen wir hier die Schilderung städtischen und ländlichen Eigenlebens. Der höfische Zusammenhang der mykenischen Kunst hat sich in den freieren Verhältnissen der kleinasiatischen Kolonisten gelöst, und der Grund ihrer Widerstandskraft wird mit in ihnen zu suchen sein. Daß auch die für uns nur durch jenen Votivschild vertretene frühhellenische Kunst auf die vorderasiatische kräftig zurückgewirkt hat, müssen wir vermuten; nach dem heimatlichen Westen zurück zeigt die Chorosdarstellung der Dipylonvasen den ersten ostgriechischen Einfluß, dem bald mächtigere folgen.

Der geometrische Stil, nach dem vornehmsten Fundorte seiner Erzeugnisse, dem altattischen Friedhof vom Dipylon, Dipylonstil genannt, tritt das Erbe der mykenischen Kunst in völlig ausgereiftem Zustand an, über den man sogar das Schlagwort von »greisenhafter Erstarrung« in Umlauf gesetzt hat. Nach kurzem Zusammenleben mit dem vierten mykenischen Vasenstil ist er Alleinherrscher, der in keinem Punkt an seinen Vorgänger erinnert, sondern in direkt gegensätzlichem Verhältnis zu jenem zu stehen scheint. Dem Glanz und der Pracht einer übersättigten Kulturwelt folgt eine Welt des Primitiven, die auf die Prähistoriker einen unbezwinglichen Reiz ausübt und auch den Archäologen bis zu einem gewissen Grade zwingt, prähistorisch zu denken. Dieser plötzliche Umschwung bietet ein Rätsel, das die Hypothese, er wäre von den einbrechenden Dorern mitgebracht worden und sei die erste Verkörperung rein hellenischen Wesens, nicht lösen konnte, zumal bekanntlich die Dorer nicht durch das Dipylon nach der Peloponnes marschierten. Viel verständlicher hat ihn die Annahme gemacht, er sei von Haus aus ein Bauernstil, der neben dem für die Großen des Landes schaffenden mykenischen Stil im Verborgenen ein bescheidenes Dasein gelebt habe, bis seine Tage gekommen waren, und dafür bietet sich eine überraschende Parallele in der literarischen Strömung: der ritterlichen Poesie Homers folgt die hesiodische Bauerndichtung.

Die Erkenntnis des wahren Sachverhalts verdanken wir einer Reihe von Funden, von denen an erster Stelle die in dem sagenberühmten attischen Aphidnä erwähnt werden mögen.[1] Dort haben sich in den Resten der Burg mykenische Tonscherben gefunden, während die Gräber eines Tumulus Gefäße geometrischer Dekoration enthielten, die sich durch die Technik der Mattmalerei als Vorläufer der Dipylonvasen erwiesen. Als Begleiterscheinungen

[1] Samuel Wide, Ath. Mitt. (XXI) 1896, S. 385 ff.

mykenischer Funde sind auch in Ägina und Thorikos[1] geometrische Vasen mit Mattmalerei zutage gekommen, und der Tatbestand legte die Möglichkeit nahe, sie als vormykenisch anzusetzen. Aber ähnliche, der troischen und Inselkultur durch ihre Ritztechnik noch näher stehende Gefäße sind auch unter den Vasen aus den Dipylongräbern, denen mykenische Elemente völlig fehlen, vertreten, und auch die Schuttfunde der Akropolis bieten zahlreiche Proben. Der geometrische Stil wurzelt in jener alten Kultur, die von der mykenischen abgelöst und durch den übermächtigen Einfluß der hereinbrechenden orientalischen Kunstwelt scheinbar völlig vernichtet wurde, aber nach jenem geheimnisvollen Gesetz von der Unzerstörbarkeit der Form dennoch fortlebte, zunächst nur als Unterströmung, und bis sie erstarkt ans Tageslicht tritt, hat sie eine gründliche Umwandlung durchgemacht. Der geometrische Stil ist nun Dipylonstil geworden, indem er die technischen Errungenschaften der mykenischen Vasenmalerei sich voll zu eigen gemacht hat. Geistig aber zeigt er sich von ihr unberührt, jedenfalls ist der Einfluß, den er auf die letzte Entwicklung des mykenischen Vasenstils genommen hat, größer als der umgekehrte. Das Gebiet der Vasenmalerei ist seine heimatliche Domäne, hier hat er seine volle Blüte in großen Schöpfungen vollendet; in der Metallindustrie hat er trotz einzelner Vorstöße nicht festen Fuß gefaßt und bis zu einer literarischen Erwähnung es nur im Panzer des Agamemnon gebracht.[2] Die einzelnen Phasen seines Wachsens und Werdens aus dem geometrischen Stil sind noch wenig aufgehellt, doch läßt die eindringende Sorgfalt der Forschung, die sich mit den Problemen, die er uns stellt, derzeit mit Vorliebe beschäftigt, reichen Ertrag erhoffen. Sie hat zunächst die materialistische Theorie überwunden, welche die Entstehung des geometrischen Ornamentes förmlich selbsttätig aus der Technik des Flechtens, Webens und Stickens lehrte, und ihr die Tatsache entgegengehalten, daß die geometrische Anschauung dem menschlichen Geiste immanent ist, was ein allbekanntes Philosophenwort zum Ausdruck bringt. Die Elemente eines geometrischen Stiles liegen in der Steinzeit der troischen Kultur vor, sein Höhepunkt in der beginnenden Eisenzeit, dem Dipylon. Aber gerade jenes die Bronzezeit vergoldende Zwischenspiel der mykenischen Kultur, das ihn so arg bedrängte, hat ihm über das Stadium des Prähistorischen hinweggeholfen, in dem er in fernen Weltgegenden stecken blieb.[3]

---

[1] Stais, Eph. arch. 1895, S. 194 ff.

[2] Vgl. Helbig, Hom. Epos [2], S. 382 f., Reichel a. a. O. [2] S. 75 f. und Böhlau, Aus ion. u. ital. Nekrop., S. 95 f. Zu den auf Dipylonvasen so häufig plastisch gebildeten Schlangen vgl. Pernice, Ath. Mitt. XVII (1892) S. 206 f. Pallat, Ath. Mitt. XXII (1897) S. 269.

[3] Vgl. Böhlau, Zur Ornamentik der Villanovaperiode, Festschr. d. XXVI. Jahresversammlung der deutschen anthropol. Gesellschaft.

Der geometrische Stil hat eine Ausbreitung erlangt, die mit jener der mykenischen Kultur den Vergleich aushält. In Griechenland sind nebst Attika Böotien, Korinth, die Argolis, Lakonien wichtige Fundorte, von den Inseln Thera, Melos, Cypern, Kreta.[1] In Kleinasien ist sein Einfluß ein sehr geringer, während er im Westen in Sizilien, besonders aber in Unteritalien[2] tiefe Wurzeln schlägt und auch Etrurien in seine Kreise zieht und schließlich bis nach Nordeuropa dringt, wo er seinen ursprünglichen prähistorischen Charakter wiederfindet und beibehält, während er in Hellas längst erloschen ist. Aber ungleich der mykenischen Kultur, deren einheitlicher Charakter immer nach ihrem Zentrum hinweist, hat er eine reiche lokale Differenzierung erfahren, die uns gar oft erlaubt, die Provenienzangabe zu korrigieren, oder zu ersetzen und eines kunstgeschichtlichen Interesses keineswegs entbehrt; aber zunächst haben wir seine gemeinsamen Kennzeichen hervorzuheben. Das Ornamentsystem verzichtet in vollem Gegensatz zum mykenischen auf jedes vegetative Element. Es hat nicht bloß rein linearen Charakter, sondern dem mykenischen Spiralensystem gegenüber geradezu geradlinigen. Von krummen Linien findet bloß der Kreis Aufnahme und reiche Verwendung, sein Mittelpunkt wird gern deutlich betont, konzentrische Ringe verstärken ihn, oder ein Kreuz füllt ihn aus, er gewinnt sogar Rosettencharakter, und die Verbindung einer Reihe von Kreisen durch Tangenten, die sog. falsche Spirale, ersetzt die echte in derselben Weise wie die gebrochene, im Zickzack geführte Linie die mykenische Wellenranke. Man sieht, die erste klassizistische Reaktion gegen die Barocke war ebenso gründlich wie die folgenden. Was sich mit diesen einfachen Mitteln erzielen ließ, erscheint hier: Kreuz und Hackenkreuz, Schachbrett, Raute, Grätenmuster, Zickzack, Dreieck, Parallelsystem gerader wie gebrochener Linien, Strahlen und Sterne und, als dekorativ bedeutsamste Leistung, dem Wellenornament der vorausgehenden Epoche völlig ebenbürtig der Mäander. Die gleiche Gegensätzlichkeit offenbart sich auch in der Auswahl der Tierdarstellungen. Die Löwen, Panther und Greifen sind plötzlich verschwunden; an ihre Stelle tritt das Pferd, das, wo es nicht im Dienste des Reiters oder Wagenlenkers steht, an die Krippe gebunden erscheint, Böcke und Hirsche, die auch meist grasen, niemals aber jene Gefahren bestehen, die ihnen früher drohten, von Vögeln Gänse oder die

[1] Vgl. Samuel Wide, Geometrische Vasen aus Griechenland, Arch. Jahrb. XIV (1899), S. 26, 78, 188 und XV (1900), S. 49 ff. mit dem Untertitel: Von der mykenischen Kunst beeinflußte geometrische Vasen aus Attika und anderen Gegenden.

[2] Für Unteritalien: Max Mayer, Röm. Mitt. XII, S. 201 ff., XIV, S. 13 ff. Vgl. auch die Vasenkataloge des Louvre und Berliner Museums. — Für Sizilien: Orsi, Röm. Mitt., XIII, S. 205 ff., XV, S. 62 ff. Für Kleinasien: Winter, Vasen aus Karien, Ath. Mitt. XII (1887) S. 223 ff. Dümmler, Bemerkungen zum ältesten Kunsthandwerk auf griechischem Boden, Ath. Mitt. XIII (1888), S. 273 = Kl. Schriften, III, S. 153 ff.

durch die Bezeichnung Dipylonvögel allein definierbare Gattung; die Fülle der Seetiere wird bloß durch den Fisch vertreten. Die menschliche Gestalt wird möglichst nach geometrischen Prinzipien unter ausgiebiger Benutzung des Dreieckes gebildet, ihre Verwendung hat uns noch zu beschäftigen. Aber die neue Richtung betätigt sich nicht bloß in der durchgängigen Verschiedenheit der einzelnen dekorativen Elemente, auch die Gesamtanordnung derselben ist prinzipiell verschieden. Die lockere, freie, bloß zierende Art der mykenischen Dekorationsweise weicht einer strengeren, tektonischen Auffassung. Die Ornamentik schmiegt sich nicht einfach der Gefäßform an, sie gliedert sie und unterordnet sich dem rhythmischen Prinzip. Die kräftigste Offenbarung dieses immanenten Prinzipes vollzieht sich aber außerhalb derselben und bezieht sich auf das ganze Gefäß, dem gelegentlich mit seinem Deckel eine Verkleinerung seiner selbst aufgesetzt wird. Es beherrscht auch die horizontale Anordnung der Ornamentreihen durch Wiederholungen in entsprechenden Abständen und erfährt eine weitere Steigerung da, wo diese durch vertikale Streifen in Felder zerteilt wird, deren kurze Intervalle eine stärkere Markierung des Rhythmus hervorbringen. Oft überzieht die Ornamentik das ganze Gefäß, was gelegentlich recht viel zu bedeuten hat; denn die Dipylongefäße erreichen eine Riesengröße, neben der, was sie in unsern Vasensammlungen umgibt, sich meist zwerghaft ausnimmt. Diese Stücke haben als Grabaufsatz in Attika und wohl nicht da allein Verwendung gefunden, ihre Dimensionen sind dadurch bedingt, aber gleichzeitig erklärt dies neue Bedürfnis die Entstehung des neuen Stiles. Die mykenische Ornamentik ist für Kleinkunst geschaffen und an dieser erstarkt. Den Anforderungen, die jetzt an die Gefäßmalerei räumlich gestellt wurden, war sie nicht gewachsen, und allem Anscheine nach waren es diese, die die alte, im Verborgenen weiter sich fortfristende Weise zur vollen Entfaltung gebracht haben, und der Zug ins Große ist dem neuen Stil verblieben. Völlig rein erhalten, aber auch zu höchster Leistungsfähigkeit entwickelt hat er sich nur in Attika, da sind alle in ihn eingedrungenen fremden Elemente von außen gekommen und Anzeichen einer fremden Macht, der er bald erliegen wird. Überall sonst aber weist er Abweichungen auf, die ihn auf einer niedrigen Stufe seiner Entwicklung oder im Kompromiß mit mykenischen Elementen begriffen zeigen. So schon im benachbarten Böotien.[1] Hier ist die Töpfertechnik weniger sorgfältig, die Gefäßformen sind wenig zahlreich, ziemlich eintönig und von derber Art, die Malerei wird nicht direkt auf den Tongrund gesetzt, sondern auf einen sehr dünnen »weißlich bis gelblichen« Überzug, ein Verfahren, bei dem Böhlau mit Recht erinnert hat, daß es die im dritten mykenischen

[1] Böhlau, Jahrb. III (1888) S. 325 ff. Couve, Bull. de corr. hell. XXII (1898) S. 271 ff.

Firnisstil aufgegebene Technik des zweiten ist, deren Fortleben sogar noch in der weißen Engobe der kyrenäischen Vasen zutage tritt. Der Firnis ist stumpf im Gegensatz zu dem glänzenden der guten Dipylonerzeugnisse, in der Ornamentik ist ein starker Beisatz mykenischer Elemente vorhanden, der dem Bestand an geometrischen gleichkommt. Dieser Bestand ist weitaus ärmlicher als der des Dipylonstiles, es fehlt vor allem der Mäander und die »falsche Spirale«, aber wichtig ist er insofern, als er allem Anscheine nach den Vollbestand eines älteren geometrischen Systems darstellt. Ein starker Import attischer Ware hat den echten Dipylonstil in Böotien verbreitet und eine heimische Produktion ins Leben gerufen, die ihren provinzialen Charakter doch nicht verleugnen konnte. Jenes ältere geometrische System zeigt auch der arkadisch-cyprische geometrische Stil, der mykenische Gefäßformen mit geometrischer Dekoration versieht, dessen Spuren wir nach Rhodos, Halikarnaß, Melos, Karien und Kreta verfolgen können, während zugleich auch der unteritalische geometrische Stil mit ihm auffällig verwandt ist. Aber nach Osten über die Inselbrücke können wir doch das wirksame Nachschieben des Dipylonstiles wahrnehmen, der es besonders in Thera zu großen und prächtig verzierten Amphoren gebracht hat.[1] Für Melos gibt uns die später so bedeutungsvoll gewordene Schöpfung der Sondergattung »melischer Vasen« durch Form und Ornamentik die Bürgschaft eines tief wirkenden Einflusses des Dipylonstiles. Aber gerade dort, wo man einst seinen Ursprung angesetzt hat, in Kreta, hat er es nicht zu voller Entwicklung gebracht, da er sich hier mykenischer Einflüsse niemals ganz erwehren konnte.[2]

Das ist uns, seit wir Kreta als das Zentrum der mykenischen Kunst kennen, völlig begreiflich geworden, und wenn uns nun der plötzlich in Vollkraft erstehende Dipylonstil als der erste Ausdruck der künstlerischen Macht Athens erscheint, so hat der Mythos von Theseus und Minos seine authentische Illustration erhalten.

Gewiß ist es der attische Grabkultus gewesen, der noch in späten Tagen von den Prothesisvasen bis zur Schöpfung des Grabreliefs so manche Wunderblume zur Entfaltung brachte, dem er seine Entstehung mit verdankt; aber wenn nicht alles täuscht, so hat doch auch noch ein anderer mächtiger Faktor einen fördernden Anteil: die Entstehung des athenischen Staates findet in dieser künstlerischen Lebensregung ihren monumentalen Ausdruck. Was den Dipylonstil so hoch über alle geometrischen Lokalstile hinaushebt und ihm siegreiche Kraft verlieh, war in erster Linie weder seine technische Überlegenheit, die sich im Hochwuchstypus seiner kera-

[1] Hiller von Gärtringen, Thera II, S. 133 ff.

[2] Vgl. Samuel Wide, Nachleben mykenischer Ornamente, Ath. Mitt. XXII (1897), S. 233 ff., und Orsi, American Journ. 1897, S. 251 ff.

mischen Meisterleistungen und in der vollen Ausnützung der mykenischen Firnistechnik ausdrückt, noch die strenge Ausbildung und meisterhafte Anwendung des geometrischen Ornamentenschatzes, sondern der Drang nach Erzählung, dem er in geradezu drastischer Weise Luft macht. Mythen hat er freilich ebensowenig zu künden wie der mykenische Stil, er steht auf realerem Boden. Seine Leichenzüge und Totenklagen, Reigen, Schiffskämpfe und Schlachtenbilder sind Themen derselben Kunstrichtung, die wir vom homerischen Achilleusschilde her kennen. Diesen Darstellungen kann man vom rein künstlerischen Standpunkt nicht gerecht werden. Die Malerei hat hier noch die ursprüngliche Rolle der Schrift, sie fallen vor Erfindung des hellenischen Alphabetes, und wo sie noch in dessen Zeit herabreichen, war sein Gebrauch jedenfalls noch auf kleine Kreise beschränkt, während sie sich an jedermann wenden. Und sie wollen nichts anderes sagen, als was das Gefäß seinem Zweck nach zum Ausdruck bringen darf. Es sind Grabgefäße, deren Bildschmuck die noch mangelnde Grabinschrift aus eigenen Mitteln zu ersetzen sucht. Das vollständigste Beispiel, der von Hirschfeld zuerst bekannt gemachte und seither oft abgebildete und besprochene Krater, von der für diese Sorte nur mittleren Höhe von 1,20 m gehört nach allen Indizien zu den frühesten der ganzen Gattung. Die Darstellungen sind in zwei Streifen angeordnet, von denen der obere, breitere Leichenzug und Totenklage, der untere eine Wagenreihe enthält. Die größere Breite des ersteren ist durch die Höhe des die Mitte einnehmenden Leichenwagens mit der Bahre, auf der der Tote unter einem Baldachin ruht, bedingt, aber da das Gefolge nur die Hälfte dieser Breite für sich beansprucht, so sind oben zu beiden Seiten noch je ein Teil desselben dargestellt, den man nicht »für der Idee nach als die hintere aufzufassende Reihe« nehmen darf, weil Krieger und Klageweiber nicht nebeneinander zu denken sind. Auf der einen Seite sind es, wie das an der Hand geführte Kind zeigt, die nächsten Angehörigen, auf der andern fünf gemietete Klageweiber. Eine Reihe solcher schreitet hinter dem Wagen einher, der Zug der Klagenden setzt sich auf der Rückseite fort und kommt von rechts wieder nach vorn, wo dann vor demselben vier Gewaffnete zu stehen kommen; der freie Raum über und zwischen den Figuren wird von Ornamenten erfüllt. Die neun Wagen der unteren Reihe, Zweigespanne mit Wagenlenkern, die ihre großen Telamonschilde an Leibes Statt tragen, hat man gelegentlich mit zum Leichengefolge ziehen wollen. Es ist gewiß richtiger, sie wie die Reigentänze und Preisdreifüße der Schale Mon. IX 39. 2 als Andeutungen der Leichenspiele zu fassen. Aber »Andeutungen« sind diese nicht mehr und nicht weniger als alles übrige. Denn mit gleichem Recht kann man einen deformierten Kreis mit einem Punkt darin, die den Kopf, die zwei dem Dreieck des Oberkörpers angesetzten kurzen Linien, die die

weibliche Brust, die senkrechten mit dem Büschel, die Arme und Hände bezeichnen, Andeutungen nennen. Sie stellen das Wagenrennen selbst dar, und ein Rhapsode, wie der, dem wir die Beschreibung des Achilleusschildes verdanken — und deren gab es damals noch so manchen — würde uns von der Windeseile der Gespanne wohl die gleichen Wunderdinge erzählen wie von der Eilfertigkeit der durstigen Pflüger. In ganz ähnlicher Weise geben uns die Fragmente eines Riesengefäßes des Louvre die Darstellung der Prothesis, der Klage um den aufgebahrten Toten.[1] Die Schlachtdarstellung eines ähnlichen Gefäßes desselben Museums will uns in ihrer lebhaften Art offenbar begreiflich machen, daß der Tote, dessen Grab sie zierte, im Kampfe gefallen sei,[2] sie ruft uns abermals den Achilleusschild in Erinnerung, dessen Kampfbilder wir uns nur graduell verschieden zu denken haben. Eine besondere Spezialität der Dipylonvasen ist ihre Marinemalerei, in der sie es zu relativ besseren und jedenfalls sehr interessanten Leistungen gebracht hat. So bietet gleich ein Fragment der Pariser Prothesisvase unter dem Henkel das Bild eines von vier kräftig auslegenden Ruderern getriebenen Schiffes und darunter vier Fische, die die Fluten bedeuten. Die Zahl dieser Darstellungen, die leider sämtlich nur in Bruchstücken erhalten sind, ist derzeit schon recht stattlich[3] und, was noch mehr sagen will, recht verschiedenartig, und auch die Form der Schiffe ziemlich mannigfaltig, vom einfachen Ruderboot bis zum Segelschiff mit zwei Ruderreihen übereinander, der Diëre, und hat zu zahlreichen nautisch-technischen Untersuchungen Anlaß gegeben. Wir sehen außer dem ruhig dahinfahrenden Schiff noch das am Strande, wie es von seinem Kommandanten bestiegen wird, dann den Kampf zweier Schiffe wie den von Strandverteidigern mit Schiffsmannschaft. Bis auf eine Ausnahme, auf der noch zu erwähnenden Kopenhagener Kanne, stammen alle diese Darstellungen von großen Grabgefäßen, an denen sie wohl meist die Stelle der Leichenspieldarstellungen einnahmen oder teilten. Sie sind demnach nicht realistische Schilderungen von Vorgängen, die den Maler durch ihre Bedeutsamkeit interessierten, sondern müssen mit der Person des Toten in irgendeiner näheren Beziehung stehen. Der Gedanke, diese Gefäße hätten die Gräber der Naukraren und ihrer Gefährten geschmückt, hat sich rasch Bahn gebrochen. Zuerst von Brückner und Pernice ausgesprochen, hat ihn Helbig in eingehender und überzeugender Weise begründet.[4] Er

[1] Rayet-Collignon, Hist. de la céramique gr., Fig. 19 u. 20 = Pottier, Vases ant. du Louvre, A. 517, vgl. Taf. 20 A. 541 und 21 A. 575.

[2] Pottier, Taf. 21, A. 519. Perrot-Chipiez, VII, S. 182 Fig. 67.

[3] Vgl. Pernice, Ath. Mitt. XVII (1892) S. 284 ff.

[4] Brückner u. Pernice, Ein attischer Friedhof, Ath. Mitt. XVIII (1893) S. 72—210, vgl. S. 153. Helbig, Les vases du Dipylon et les Naucraries, Mem. de l'Acad. des inscr. et belles lettres, XXXVI, Bd. I (1898) S. 387 ff.

lehrt uns zwei Tatsachen von fundamentaler Bedeutung für die Erkenntnis der Dipylonkunst. Zunächst wird die volle Einheitlichkeit ihrer bildlichen Darstellungen erwiesen. Sie beschränken sich streng auf das Gebiet des Grabkultes und tragen darin den eigenen Todeskeim. Eine Kunst, deren ganzes Repertoire die Totenklage bildet, muß sich trotz des stärksten Erzählungsdranges bald ausgelebt haben. Die Erfindung und Verbreitung der Schrift entwurzelt sie, und die Entdeckung eines idealen Gebietes des künstlerischen Ausdruckes löst sie ab. Das Schauspiel ihres fast plötzlichen Zusammenbruches bietet nun kein Rätsel mehr, aber wichtiger ist doch, daß diese Marinebilder überraschendes Licht in die mythisch dunkeln Anfänge des athenischen Staates werfen. Der Theseusmythos, der uns Athen im Tributverhältnis zum Seebeherrscher Minos zeigt, hat die Erinnerung bewahrt, daß die Küste Attikas einst jedem Korsareneinfall wehrlos preisgegeben war.

Das dringende Bedürfnis nach Schutz und Abwehr war jedenfalls der äußere Anlaß, der einen Zusammenschluß der staatlichen Kräfte erforderte, um schließlich im Synoikismos zur Einheit zu führen. Die entgegengesetzte Anschauung, welche die Naukrarien als weise und kräftige Maßregel der neuentstandenen Königsherrschaft betrachtet, entbehrt der historischen Analogie, die immer wieder die gemeinsame Gefahr als das treibende Element der Staatenbildung kennen lehrt. Die kleinen attischen Fürstentümer der mykenischen Zeit sind durch den Feind, der sie alle bedrohte, zur einheitlichen Verteidigung der Landesküste zusammengezwungen worden, und das Königtum ist als Siegespreis aus diesen Kämpfen hervorgegangen und mit ihm der attische Staat, in dem die Prytanen der Naukrarien noch lange die Rolle eines regierenden Senates behielten. So legen denn die Dipylonvasen ebenso gültiges Zeugnis ab von der Entstehung des athenischen Staates wie von der Entstehung der athenischen Kunst, und datieren beide ins neunte Jahrhundert. Nur eine kurze Spanne Zeit trennt sie von jener letzten kleinasiatischen Epoche der mykenischen Kunst, auf welche die homerische Schildbeschreibung ihr flackerndes Licht wirft. Von dort her dringen neue Einflüsse auf sie ein, deren umformende Kraft wir fast Schritt für Schritt verfolgen können. Sie wirken zunächst belebend, zumal der Dipylonstil in seiner weiteren Entwicklung, wie uns gerade die Marinedarstellungen am besten zeigen, an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit stetig zunimmt. Ein besonders frühes Beispiel bietet eine kleine Schale aus einem Dipylongrabe,[1] die in einem flüchtig, aber lebendig gemalten Streifen im Innern einen Choros von vier Frauen zeigt, die mit Gaben auf ein sitzendes Götterbild zuschreiten; im Anschluß daran eine auf einem Schemel kniende Frau mit

[1] Abgeb. Ath. Mitt. XVIII (1893) S. 113. Perrot-Chipiez, VII, S. 222 Fig. 96.

einer Lyra (?) zwischen zwei Kriegern und ferner zwei einander gegenüberstehende Flügelwesen, eine Sphinx und ein Kentaur (?). Diese beiden Eindringlinge kommen vom Osten, aber der Strom von dort hat das ganze Gefäß gestreift. Vom Dipylon stammen auch zwei Kopenhagener Gefäße, die uns in die Spätzeit des Dipylonstiles führen.[1] Das eine, eine Kanne, hat am Hals die so geläufige Darstellung des Ritters, der seine beiden Pferde führt, ein kleiner Streif darunter enthält den geometrisierten Typus der Hasenjagd, der uns in der Folgezeit, namentlich auf den sog. protokorinthischen Gefäßen begegnen wird, deren enger ursprünglicher Anschluß an diese Epoche schon erkannt ist. Die Hauptdarstellung bietet das Bild eines Piratenschiffes, dessen Prora ein Pferdekopf bildet, das aus Strabo bekannte Abzeichen einer Spezies phönikischer Schiffe. Aber das hölzerne Roß des Epos in seiner ursprünglichen Bedeutung läßt uns doch vermuten, daß diese Analogie auch in Hellas neben dem sprachlichen noch bildlichen Ausdruck gefunden haben wird. Die Bemannung des gelandeten Schiffes ist im Aussteigen von den Verteidigern des Strandes überrascht worden, und es hat sich ein heftiger Kampf entsponnen, dessen Schilderung zu dem Lebendigsten gehört, was wir auf Dipylongefäßen kennen gelernt haben. Das zweite Gefäß ist ein Becher mit zwei hohen und breiten, außen mit Bildern geschmückten Henkeln, die in je drei Quadrate eingeteilt sind; das mittlere enthält ein Vierblatt, das obere und untere einen Dipylonvogel. Auch der Randstreifen des Gefäßes zerfällt in je fünf Quadrate, die mit Ornamenten, Vögeln, Rehen und einem Hirsch verziert sind. Der Hauptstreifen wird durch die Henkel in zwei Teile geteilt. In der Mitte des einen haben zwei Löwen, die in einer Weise gezeichnet sind, die mit dem singulären Vorkommen dieser Tiere im Dipylonstil im besten Einklang steht, einen bewaffneten Mann gefaßt, der eine hat sein Haupt, der andere sein Gesäß gepackt. Links davon kämpfen zwei Männer mit Schwertern gegeneinander, während ein dritter eine Frau davonführt. Rechts spielt ein Mann die viersaitige Leier vor zwei Frauen, die Hydrien auf dem Kopfe tragen. Die andere Seite bietet einen Tanz von Männern, die zum Teil gewaffnet sind; vor dem Lyraspieler sehen wir noch die Beine eines hoch in der Luft schwebenden Tänzers, sie genügen wohl, um uns das Bild der beiden »Haupttummler« vor dem göttlichen Sänger zur Lyra auf dem Achilleusschild vor Augen zu führen.[2] Wenn uns an diesem Becher die breiten Bandhenkel wie die Bildquadrate ziemlich eindringlich an Metalltechnik erinnern, so ahmt das von Pernice veröffentlichte athenische Gefäß,

[1] Furtwängler, Arch. Zeit. 1885, S. 131 ff. Taf. 8, Perrot-Chipiez, VII, S. 179 ff. Fig. 62—66, vgl. Helbig a. a. O. S. 394 ff.

[2] Il. XVIII, 604: . . . μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδός
φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς
μολπῆς ἐξάρχοντος ἐδίνευον κατὰ μέσσους.

das sich mit einem völlig gleichartigen, aber nur in geringen Fragmenten erhaltenen zusammen fand, die Form eines metallenen Dreifußkessels so genau nach, als es in Ton nur statthaft erschien, selbst die platten Rundhenkel, die mit je vier Pferden bemalt sind, fehlen nicht.[1] Das Dreifußgestell war freilich nicht ausführbar, doch bot der hohe Fuß dem Maler die Möglichkeit, sein Können an einer neuen Aufgabe von bisher unerhörter Schwierigkeit zu betätigen. Er hat ihn durch kleine Einschnitte in vier schmale Streifen geteilt, deren jeder im Ornamentrahmen ein Bild enthält: 1. einen Reiter in gestrecktem Galopp, 2. eine Kampfszene, die aus einem gefallenen Krieger und einem von ihm wegschreitenden besteht, 3. einen riesigen aufgerichteten Löwen, der bis in die Zehen geometrisiert ist, 4. eine buntbekleidete Frauengestalt. Der Kessel trägt drei Bildstreifen, der unterste kleinere eine Reihe weidender Rehe, der zweite vier Viergespanne mit Wagenlenker und Krieger darauf, der oberste zerfällt in eine Anzahl Bilder, die je durch einen Ornamentstreifen getrennt sind: eine Spiralenreihe beiderseits von einem Zickzackmuster eingefaßt. Von diesen Bildern, die uns nur zum Teil erhalten sind, zeigt das interessanteste eine Reihe nackter Frauen im Tanzschritt mit fliegendem Haar und zu beiden Seiten, nur die eine ist erhalten, einen großen »Untersatz«, welcher oben in Enden von Tierköpfen ausläuft, und auch sonst mehrfach wiederkehrt. Was er bedeutet, wissen wir jetzt;[2] es ist ein Gefäß von jener Keftiarbeit, wie sie die Tributdarstellungen der ägyptischen Grabgemälde zeigen, aber genau so bis zur Unkenntlichkeit geometrisiert, wie die Löwen. Mit diesem Krater und dem, was sich ihm unmittelbar anschließt, halten wir knapp am Ende des Dipylonstiles. Die Gruppe der sogenannten frühattischen Vasen führt noch eine ganze Reihe seiner Elemente mit, wie um die vorangegangene Auflösung zu bezeugen. Einflüsse vom Osten haben diese zweifellos herbeigeführt, aber auch noch ein anderes zeigt seine tiefeindringende Wirkung: das Vorbild der Metalltechnik blickt in der letzten Periode des Dipylonstiles überall durch. Von Haus aus rein keramischer Natur, die auch der Plastik einen kleinen Spielraum verstattet, freilich nur für die die Vasen umringelnden Schlangen, die Pferde und Vögel auf deren Deckeln, hat er doch auch auf die Metallindustrie hinübergegriffen, wie vor allem die böotischen und olympischen Bronzefibeln lehren mit ihren Pferden und Pferdeführern, Vögeln, Fischen und geometrischen Löwen.[3] Aber weit scheint

[1] Ath. Mitt. XVII (1892) S. 205 ff. Taf. 10, ein Fragment eines nahverwandten Gefäßes aus Ägina Pallat, Ath. Mitt. XXII (1897) S. 266 Fig. 1.

[2] Pottier, Revue des ét. gr. 1894, S. 117 ff., vgl. Perrot-Chipiez, S. 223.

[3] Böhlau, Jahrb. III (1888) S. 361 ff., Eph. arch. 1892, Taf. 11 1 u. 2, vgl. S. 232 (Wolters), Collignon, Mem. de la societé nat. des ant. 1896, vgl. Perrot-Chipiez, S. 251 ff., Olympia, Tafelband IV, Taf. XXII 362, 365/6.

sich sein Einfluß nicht erstreckt zu haben. Ein paar Goldstreifen, Diademe mit eingepreßten Darstellungen, die dieser Zeit angehören, lassen das deutlich erkennen.[1] Sie sind mit Stempeln geprägt und zeigen somit die Anfänge eines Vervielfältigungsverfahrens, das über die Anfänge nicht hinausgekommen ist, und seine Verwendung in der Tonindustrie, auf den Pithoi von Rhodos und des südwestlichen Kleinasiens, in den Buccherogefäßen und der red-ware Italiens gefunden hat, deren älteste Beispiele den typischen Zusammenhang vollkommen klar hervortreten lassen.[2]

Ein in Korinth gefundener Streifen im Berliner Museum, dem ein aus den Dipylongräbern stammender in Kopenhagen ganz nahe steht, zeigt in zwei übereinander geordneten Reihen einen Zug marschierender Männer (und Frauen?), die je ein Opfertier geleiten; an ihrer Seite befinden sich eine Reihe von Reitern, die in der oberen Abteilung mit Kentauren gemischt sind, eine ähnliche Verbindung von Reitern und Kentauren zeigt das Kopenhagener Exemplar. Wenn nun Menschen und Pferde, wie die eingestreuten Ornamente, Dipyloncharakter tragen, so kommt doch der Kentaur hier etwas verfrüht, und gerade sein Typus begegnet uns auf den ersten Pfaden dieser Stempeltechnik recht oft. Ein anderer Goldstreif in Kopenhagen zeigt uns das von dem früher behandelten Kopenhagener Dipylonbecher her bekannte Schema des von zwei Löwen angefallenen Mannes in einer Umrahmung geometrischen Stiles. Aus demselben Stempel findet es sich auch auf einem in einem Dipylongrab gefundenen Streifen, dort aber von einem mykenischen Spiralensystem begleitet. Ein drittes Exemplar bietet eine goldene Panzerplatte aus Eleusis, wo wir diesen Typus vereint finden mit dem zweier Löwen, die zwei weidende Hirsche und einen ruhenden Steinbock überfallen. Der letztere findet sich allein auf einem Diadem der Sammlung Piot (Nr. 504) und dort genau so umrahmt wie das Kopenhagener Exemplar des Löwenüberfalles. Hier aber sind sie ganz von mykenischen Spiralenmustern umgeben. Diese Beispiele, die sich noch stark vermehren lassen, zeigen zunächst, daß in der Goldschmiedetechnik die mykenischen Erinnerungen nicht so rasch verblaßten, vielleicht aber auch, daß die Einflüsse derselben auf den Dipylonstil stärker zu wirken

---

[1] Athen abgeb. Ath. Mitt. XVIII (1893) S. 24. Perrot-Chipiez, S. 246 Fig. 113. Kopenhagen abgeb. Arch. Zeit. 1884, Taf. 9, 2. Collignon, Hist., S. 87 Fig. 43. Aus Eleusis abgeb. Eph. arch. 1885 Taf. 9 1, 2. Collignon, S. 88 Fig. 44. Aus Athen Sammlung Piot, Nr. 504, Perrot-Chipiez, S. 246 Fig. 114. Berlin aus Athen, abgeb. Arch. Zeit. 1884, Taf. 10, 2. Kopenhagen aus Athen, abgeb. Arch. Zeit. a. a. O. Taf. 9, 1. Perrot-Chipiez, S. 247 Fig. 115. Berlin aus Korinth, abgeb. Arch. Zeit., Taf. 8, 1. Collignon, Hist., Fig. 41, S. 81.

[2] Über diese Monumentengattung vgl. Pottier, Bull. de corr. hell. XII (1888) S. 494 f. Monum. gr. 1889 Taf. VIII und Vases ant. du Louvre I, Taf. 36 u. 37, und Dümmler, Ath. Mitt. XXI (1896) S. 229 ff. = Kleine Schriften III, S. 204.

beginnen. Haben wir doch auch die Rückwirkungen der Typik des spät mykenischen Achilleusschildes gelegentlich beobachten können, und aus derselben Gegend her werden wohl auch die Typen der Diademe herzuleiten sein. Aber nicht nur in der Darstellung oder Ornamentierung, auch in der Wandlung der Form und der Anordnung des Schmuckes zeigt sich der Einfluß der Metalltechnik, und die Verbindung dieser zwei zusammengehörigen Momente, die gleicherweise dem Dipylonstil hart zusetzen, des orientalisierenden spätmykenischen Stiles und der Metalltechnik, tritt uns plastisch an jener aus Ägina stammenden Greifenkanne des britischen Museums entgegen, deren Ursprungsort uns leider noch unbekannt ist.[1] Der Greifenkopf, der den Ausguß bildet, ist prächtig ausgeführt und sorgfältig verziert, er gleicht völlig den in Olympia als Kesselschmuck gefundenen bronzenen Greifenköpfen und seinen Verwandten, den Kesseln von Präneste und La Garenne,[2] die uns die Verbreitung dieser Kesselzier kennen lehren. Von einem berühmten Exemplar aus der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts erfahren wir durch Herodot, der im Heraion von Samos den um den Preis von sechs Talenten als Zehnten des großen Gewinnes der ersten Tartessusfahrt geweihten, von drei Kolossen getragenen Kessel mit seinen Greifenprotomen sah und als argivischer Art bezeichnet, und die alten argivischen Bronzebleche, die sich in Olympia fanden, scheinen ihm recht zu geben. Dieser Ursprung mag wohl auch für unsere Kanne gelten. Der Bilderschmuck ist auf den obersten Streifen am Körper beschränkt, der durch zwei Rautenbänder in drei Teile zerlegt wird. Im Mittelfelde zerfleischt ein Panther ein Reh; rechts und links je ein weidendes Pferd. Das Ornamentband des zweiten Streifens ist gleichfalls dreigeteilt und interessanterweise unter den Pferden je ein geometrischer Mäander, unter dem Mittelbild ein mykenisches Flechtband, auch das palmettenartige Ornament darunter ist mykenisierend. Die Zeichnung steht jener der frühattischen Vasen, zu denen wir uns jetzt wenden wollen, nahe, der geometrische Charakter ist noch unverkennbar, aber von der bloß andeutenden Art des Dipylon ist hier wenig mehr zu spüren.

Die Gruppe der frühattischen Vasen[3] füllt die Lücke vom Ende der Dipylonkunst bis zur Rezeption des Mythos, mit der eine neue Epoche datiert, die nur eine ihr an Bedeutung gleichende Analogie hat, mit der sie aber auch zeitlich zusammenfällt, die Rezeption der Buchstabenschrift. In

[1] Abgeb. Mon. IX Taf. 5. Brunn, Kunstgeschichte, S. 136 Fig. 106. Rayet-Collignon, Hist. de la cér. gr. S. 53, vgl. Löschke, Ath. Mitt. XXII (1897) S. 259.

[2] Olympia IV, Taf. 47. Furtwängler, Textband S. 122, ein Exemplar aus Kalauria, Ath. Mitt. XX (1895), Taf. 10 S. 312.

[3] Böhlau, Frühattische Vasen, Arch. Jahrb. II (1887) S. 33 ff. Taf. 3—5. Pernice, Ath. Mitt. XX (1895) S. 116 ff. Taf. III. Zum Krater aus Theben ein ähnlicher athenischen Fundortes im British Museum, abgeb. Rayet-Collignon, S. 43 Fig. 25.

ihr vollzieht sich ein Teil jenes Ereignisses, das eine historisch notwendige Vorbedingung der großen Neuschöpfung war. Die beiden feindlichen Stile der mythenlosen Zeit, der mykenische und der Dipylonstil, mußten sich unter Zerstörung ihres Eigenwesens gegenseitig durchdringen und dadurch ein Etwas herbeiführen, das wir nicht mehr einen Mischstil nennen können, sondern dem Resultate eines Gärungsprozesses vergleichen dürfen. Aber auch in diesem engbegrenzten Gebiete zeigt es sich deutlich, wie die Widerstandskraft des Dipylonstiles auf seiner keramischen Natur, die Kraft des mykenischen auf der Metalltechnik beruhte, doch sind diese Grenzen hier ebensowenig scharf zu ziehen wie sonst und verwischen sich mit dem Anwachsen des Materiales immer mehr. Gleich das erste frühattische Gefäß, das wir in Betracht ziehen können, die Kanne von Analatos steht mit der letzten der besprochenen Dipylonvasen, dem Kesselpaare in direktem Anschluß. Die Anfänge des Prozesses, der hier greifbar vortritt, liegen weit zurück, sie beginnen mit der ersten Berührung der beiden Kulturen, die ja eine stetige war, und wirkt der kaum entstandene Dipylonstil auf den vierten mykenischen Vasenstil bestimmend ein, so hat dann die Rückströmung im Dipylonstil gleichfalls eine entscheidende Wendung hervorgerufen. Der Form wie der Technik nach gehört das Gefäß dahin, und von der Dekoration der untere wie der oberste Teil; jener zeigt eine Reihe weidender Rehe mit demselben rhombischen Füllornament wie der unterste Streifen der Kesselvase und darüber eine lange Reihe von Dipylonvögeln, das Halsbild enthält zwei Halbchöre von sechs Männern und vier Frauen, die auf einen Lyraspieler in der Mitte zuschreiten. Das frei wallende Haar der Frauen erinnert wiederum an die Kesselvase, doch liegt der Fortschritt nicht bloß in der Wiedergabe ihres getüpfelten Gewandes, sondern auch in der des menschlichen Kopfes, die Füllornamente sind bis auf das für den frühattischen Stil charakteristische aufgestellte Flechtband und das auf der Spitze stehende Blatt ganz geometrisch, während die Umrahmung oben mit Hackenrhomben, unten mit der Spiralenreihe mykenisiert. Der Hauptstreifen in der Mitte steht dagegen völlig unter dem Zeichen der mykenischen Kunst. Die beiden wappenartig um eine große Palmette angeordneten Löwen sind zwar noch etwas geometrisiert, aber in ihrer Typik unverkennbar. Die seltsamen Vogelbildungen, das Paar auf der Palmette wie das hinter den Löwen, sehen in ihrer heraldischen Anordnung nicht nur wie halbiert aus, sie sind es auch und werden uns klar, wenn wir uns an die goldenen Doppeladler und Doppelschwäne der Schachtgräber erinnern. Das in reicher Fülle plötzlich hervorsprießende Pflanzenornament mit seinen Palmetten, fächerförmigen Blättern und Büscheln weist schon durch seinen naturalistischen Charakter in die gleiche Richtung, doch sind die Vorbilder ziemlich frei wiedergegeben. Nur das Streuornament, die

plastische Schlange am Henkel und der Storch unter demselben vertreten auch in diesem Streifen noch das Dipylon. Ein weiteres Stadium der Entwicklung bietet die mit der Analatoskanne zugleich veröffentlichte Schüssel aus Theben, deren Bildstreif rings umläuft. Zur einen Seite der Henkel schreiten vier Löwen hintereinander, die immer noch weit genug von ihren Vorbildern entfernt doch löwenähnlicher sind als die der Analatoskanne, zur andern sind zwei Kentauren, deren einer einen erlegten Hasen in der Hand sich einem weidenden Reh nähert, während der zweite ein Reh streichelt. Die Streuornamentik ist geometrisch, die »bodenständige« mykenisierend, ebenso die ornamentale Einfassung. Den Kentauren sind wir bereits auf den Golddiademen begegnet. Friedlich wie sie dort unter die Reiter gemischt waren, sind sie auch hier mit Jagd und Herde beschäftigt. Es ist der erste Versuch diesem neugeschaffenen Typus Leben einzuhauchen. Die alten Sphingen sind trotz aller reihenförmigen Anordnung auf Vasen dieses Stiles ebenso ornamental geblieben wie der alte Greifentypus. In diesem vom Volksglauben geschaffenen pulsiert aber schon mythisches Blut, und der noch fehlende Herakles harrt bereits seines Auftretens. Daß es aber das Metallrelief war, auf dem der Mythos zuerst erschien, dafür sprechen alle Anzeichen.

Der Einzug des idealen Gehaltes in die bildende Kunst ist eines der größten Ereignisse, wenn nicht das größte, das die Kunstgeschichte kennt, und der ewige Ruhm der hellenischen Kunst fände in dieser Tat allein seine vollen Rechtstitel. Der innere Zusammenhang mit dem seinem Abschluß entgegenreifenden homerischen Epos liegt klar zutage und die Monumente, die das folgende Kapitel einleiten, stehen unter dem direkten Einfluß des Epos. Aber die Einwirkung der Dichtung beginnt nicht erst mit ihm, sondern mit dem, was ihm voraufgeht; die großen Grabvasen vom Dipylon mit ihren Bildern zum Preise des Toten, das sind die gemalten κλέα ἀνδρῶν, von den tönenden beeinflußt, die sich schon der homerische Achill im Zelt zur Leier sang.

Zweites Kapitel

Von der Rezeption des Mythos bis zum Beginn der Marmorplastik

Die älteste der uns bekannten mythischen Darstellungen wird wohl Polyphems Blendung auf der Aristonothosvase[1] sein. Die Herkunft dieses aus dem Fundort Caere ins Kapitol gekommenen Gefäßes ist uns noch immer rätselhaft, seine Stellung noch immer vereinsamt, und dennoch ist es ein Dokument von höchstem kunstgeschichtlichen Range. Form und Technik der Vase, wie das Schachbrettornament unter der Darstellung, weisen nach dem Dipylon, der Blattkelch des Fußes wiederum die entgegengesetzte Richtung. Das Bild der einen Seite mit dem Kampf zweier Schiffe ruft uns die Schiffsszenen der Naukrarenvasen in Erinnerung; die Ruderer wie der lange Stachel des einen finden dort ihre Parallele, während die Form des Segelschiffes abweicht. Die Schiffe sind aneinandergeraten, ihre Mannschaften in voller Rüstung mit großen Rundschilden beginnen den Kampf. Das Wasser wird durch ein paar Zickzacklinien und durch einen Krebs angedeutet, der unter den Henkel geraten ist; zwei Pentagramme und eine Rosette sind raumfüllendes Streuornament. Mit dieser letzten und besten seiner trefflichsten Leistung der Marineszenen nimmt der alte Stil förmlich Abschied, der neue erscheint auf der andern Seite im Polyphembild. Odysseus und seine Genossen sind hier als fünf hintereinanderschreitende nackte Männer geschildert, deren physiognomische Ähnlichkeit mit der mykenischen Kriegervase auffällt. Ihre Schwerter hängen seltsamerweise über der Achsel, der Grund ist einfach, der lange Pfahl, den sie alle halten und zwar so, daß ihre Arme sich ornamental kreuzen, deckt bei jedem gerade die Stelle, wo sie sitzen sollten. Der letzte der Reihe gibt dem Stoß in naiver Weise Nachdruck, indem er sich um-

[1] Zuerst abgeb. Mon. IX Taf. 4, vgl. Klein, Meistersignaturen, [2] S. 27. Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. I, 8 und Vorbemerkung dazu. Die eine Seite auch Rayet-Collignon, S. 37 Fig. 22. Die richtige Lesung des Namens gab Willamowitz, Hermes XXII, S. 118 1 und Kretschmar, Die gr. Vaseninschriften, S. 10ff.

kehrt und sein Bein gegen die Einfassung des Bildes stemmt, durch dessen Nähe es sich bedeutend verkleinert, der Vordermann tritt auf den liegenden Riesen und vollführt den Stoß, gegen den dieser sich vergebens wehrt. Hinter ihm steht auf einer eingerammten Stange ein Geflecht, das wohl zum Trocknen des Schafkäses dienen mag, von da zieht sich in einer Kurve die Künstlerinschrift nach links herab: Αριστονοθος εποισεν, deren Lesung allerlei Schwierigkeiten bereitet hat, die im Grunde darauf zurückgehen, daß das Alphabet dazumal noch nicht durch vielen Gebrauch fest geworden war. Die symptomatische Bedeutung der Tatsache, daß wir der ältesten Künstlerinschrift auf dem frühesten mythischen Bilde begegnen, kann kaum verkannt werden. Auch die Märchendichtung, der der Künstler folgt, war damals wohl noch in vollem Fluß und noch nicht zum festen Bestandteil der Odyssee geworden, sein Werk wird mit dem üblichen Ansatz im siebenten Jahrhundert wohl zu spät angesetzt. Zeigt die Bildung der menschlichen Gestalt ein gesteigertes Können gegenüber dem Dipylonstil, so läßt doch die Büschelform der Finger den unmittelbaren Anschluß nicht verkennen, der bestimmt noch ins achte Jahrhundert weist. Eine weitere wichtige Tatsache ist die Fundstelle in Etrurien, von nun ab lenkt ein Teil des Stromes hellenischer Kunsterzeugnisse dahin ab; woher er unser Gefäß trug, können wir nur vermuten. Aber zwischen seinen beiden Bildern besteht doch ein charakteristischer Unterschied nicht bloß in der Stoffwahl, sondern dieser förmlich immanent. Der keramische Ursprung des Seebildes ist zweifellos, das metallische Vorbild des zweiten schimmert noch im Füllornament durch, es sind Kreise in regelmäßigem Abstand, wie durch Punzenschläge hervorgebracht. Die Fortsetzung des Märchens, die glückliche Errettung des Odysseus und seiner Gefährten aus der Höhle durch das Festbinden unter den Widdern des Riesenhirten, hat wohl gleichzeitig bildliche Verkörperung erfahren. Dem großen Vasenfunde beim sog. Aphroditetempel von Ägina, der uns auch eine Scherbe mit einem Kopf, dessen frappante Ähnlichkeit mit denen unseres Polyphembildes unverkennbar ist, beschert hat, verdanken wir als Hauptstück eine Kanne mit einer wesentlich gleichaltrigen, leider fragmentierten Darstellung der Rettungsszene.[1] Der Bildstreifen umzieht die große Schulterfläche des wuchtig gebauten Gefäßes. Es sind drei Widder, unter jedem schwebt ein ausgestreckter Mann, der sich mit beiden Händen an einem Horn des Widders festhält. Vom letzten war nur die vordere Hälfte gemalt, er kommt aus der Höhle, deren Angabe verloren gegangen ist, hervor. Die naive Art der Darstellung wie Zeichnung und selbst die Technik mit dem aufgesetzten Weiß erinnert an die Aristonothosvase, Form und Füllornament

[1] Ath. Mitt. XXII (1897), S. 265 ff. Taf. VIII.

zeigen nahe Verwandtschaft mit rhodisch-milesischer Ware. Aber vermutlich gehört unsere Vase mit der Greifenkanne und der Aristonothosvase eng zusammen und steht unter dem Zeichen argivischen Einflusses. Verwandtschaft mit mykenischem Stil tritt auch an ihr deutlich zutage. Die Rettungsszene hat ebenso wie die der Blendung Polyphems eine ihrer Erstgeburt würdige Verbreitung in der Frühzeit der mythischen Kunst gehabt. Das hervorragendste Stück von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung ist der Elfenbeineimer aus Chiusi,[1] dessen griechischer Ursprung zweifellos ist und nun wohl mit Recht im Osten gesucht wird. Seine reiche Ornamentik hat Böhlau treffend charakterisiert und ihn für äolisch erklärt, während Zahn (bei Graewen) kretischen Ursprung annehmen möchte. Sicher ist nur seine Stellung auf dem Grenzgebiet zur mythischen Kunst. Von den vier Bildstreifen, die ihn umziehen, sind die beiden unteren ganz, der oberste zum großen Teile mit Tierfriesen gefüllt, er eröffnet aber mit der Darstellung der Reihe von Widdern, die Odysseus und seine Gefährten tragen, doch gehört offenbar das Schiff, auf das zwei Männer zuschreiten, noch mit hieher, es vollendet die Rettungsszene und wird erst dadurch erklärlich. Aber auch wenn es nicht mehr böte als das Vasenbild, wäre uns das Zeugnis des hochaltertümlichen Reliefs besonders willkommen, sagt es uns doch recht deutlich, auf welchem Gebiete die Erfindung des Typus stattfand. Nun hat aber Graewen in dem dritten rein figuralen Streifen eine weitere mythische Darstellung erkannt, den Raub der Thetis durch Peleus. Es widerlegt auch eine mit auf sein Mißverständnis gegründete Theorie, die älteste griechische Kunst habe vor allem ihre mythischen Kompositionen mit Hilfe von »beweglichen Lettern« zusammenbuchstabiert, und ein »technisch-mechanisches Moment« habe dabei bestimmenden Einfluß geübt, aber sie mißversteht noch viel Wichtigeres als dieses immerhin hochwichtige Einzelwerk.

Auf geographisch festeren Boden gelangen wir mit der kleinen sich eng zusammenschließenden Gruppe der altmelischen Vasen.[2] Die Nähe Kretas macht die stattlichen Reste mykenischer Kultur hier vollkommen begreiflich, läßt sie doch eine engere wohl auch politische Verbindung mit dem Zentrum dieser voraussetzen, und das so merkwürdige »Wiederaufleben mykenischer Kunsttraditionen auf Melos« erscheint nur einfach als Fortleben. Dümmler hat zuerst auf eine jetzt von den Engländern ausgegrabene

[1] Mon. X Taf. 39a. Böhlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, S. 119 Fig. 64. Graewen, Ant. Schnitzereien Nr. 5—9, Taf. 1.

[2] Conze, Melische Tongefäße, Leipzig 1862. Böhlau, Jahrb. II 1887, S. 221 ff. Taf. 12. Mylonas, Eph. arch. 1894, S. 226 ff. Taf. 12, 13, 14. Hopkinson und Baker-Penoyre, Journ. of hell. stud. XXII (1902), S. 46 ff. Taf. V. Vgl. Collignon-Couve, Nr. 470—77.

mykenische Burg auf Phylakopi die Aufmerksamkeit gelenkt und eine Denkmälergattung unserem Verständnis erschlossen, die jene Vasen nicht mehr vereinzelt erscheinen läßt.[1] Die melischen Gemmen, in derselben Nekropole fernab von Phylakopi gefunden, die uns die Vasen bescherte, bilden die Fortsetzung der mykenischen Glyptik bis zur Rezeption des Mythos.

Schon die Größe dieser Vasen, die bei allen ein Meter fast oder voll erreicht, erinnert an die Riesen des Dipylonstiles. Aber auch die allen gemeinsame Form »eine geometrisch breithalsige Amphora mit doppelbogigen Henkeln auf ein Hypokraterion gestellt« weist dahin und mit ihr ein großer Teil der Streuornamentik, wie gar manches Detail der Zeichnung. Aber ebenso deutlich sind die mykenischen Einflüsse in der Pflanzenornamentik, deren eingehende Analyse wir Riegel verdanken,[2] und der ihr hier zur Verfügung stehende Spielraum ist ein ungewöhnlicher. Durchwegs sind diese großen Gefäße von oben bis unten lückenlos mit ornamentalem Schmuck bedeckt, der an tektonisch hervorragenden Stellen der figürlichen Darstellung den Ehrenplatz einräumt, überall in gleich strenger Anordnung und reicher Gliederung. Das Prinzip der Betonung der Vorderseite wird dadurch gewahrt, daß ihrem Figurenschmuck auf der Rückseite ein deutlich minderwertiger oder gar ein ornamentaler gegenübergestellt wird. Aber trotz aller Gleichmäßigkeit der Form wie der Dekorationsprinzipien, die sogar auf die gleiche Werkstatt haben schließen lassen, können wir jetzt eine ältere und jüngere Gruppe scheiden, an deren Spitze wir je eines der mythisch dekorierten Gefäße zu setzen haben. Die Malerei ist auf allen einem das ganze Gefäß bedeckenden weißen Überzug aufgesetzt. Die ältere wird durch die von Conze Taf. III u. IV veröffentlichte vertreten. Sie trägt am Hals vorn eine Zweikampfszene, auf der Rückseite ein Spiralornament, am Bauch einen Götterzug, rückwärts zwei Pferde, zwischen ihnen ein weiblicher Kopf. Beide Bilder scheinen der Exegese unübersteigliche Schwierigkeiten zu bieten, die doch nur in der naiven Art dieser Kunst ihren Grund haben mögen. Die beiden Frauen in den Nebenfeldern der Zweikampfszene, und doch zu dieser in naher Beziehung, haben notwendig an Achill und Memnon, deren göttliche Mütter auch in der späteren bildlichen Tradition ihre entsprechende Stellung einnehmen, denken lassen. Nun sind aber zwischen den beiden Helden statt der Leiche des Antilochos, der der Kampf gilt, ein Panzer, zwei Beinschienen und ein Helm gleich raumfüllenden Ornamenten angebracht, die als Kampfpreis gelten müssen. Das ist freilich so geradeweg eine bare Unmöglichkeit, und doch liegt ein richtiger Gedanke zugrunde. Dem Sieger, der den Ge-

[1] Ath. Mitt. XI (1886) S. 170 ff. = Kleine Schriften III, S. 144 ff.

[2] Riegel, Stilfragen, S. 154 ff.

fallenen birgt oder errafft, gehört die Rüstung als Trophäe nach hellenischem Beuterecht; der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen des Achill ist das berühmte mythische Beispiel. Der Kampf um den Leichnam ist also gleichzeitig der Kampf um die Rüstung des Gefallenen. Die Darstellung des Kampfes um den Gefallenen ist ein fester Typus der archaischen Kunst vom Euphorbosteller im siebenten Jahrhundert ab bis zu den Giebelgruppen von Ägina. Aber hier fast unmittelbar vor jenem war er noch nicht geprägt, und der Vergleich mit ihm zeigt, welche Schwierigkeiten es für den melischen Meister bot, hier den Leichnam darzustellen, zunächst die Unbequemlichkeit der Überschneidung, dann der Mangel der Raumfüllung und der Verzicht mindestens auf eines der gewohnten und entsprechenden Ornamente unter den gespreizten Beinen. Das fiel alles weg wenn er statt dessen die Rüstung nahm, deren Stücke er stellen konnte, wie es in sein System paßte. Und nun zur Hauptdarstellung. Auf einer Quadriga von vier Flügelrossen gezogen steht Apollo bärtig mit der (nun schon siebensaitigen) Leier, hinter ihm zwei Frauen mit erhobener Linken. Dem Wagen tritt Artemis entgegen in reich geziertem Gewande, sie hält einen Hirsch am Geweih in der Rechten und einen Pfeil in der Linken. Sie verwehrte dem antiken Betrachter, was sie dem modernen wehrt, die beiden Frauen auf dem Wagen für Leto und Artemis zu nehmen; wer aber sind diese dann? An Apolls Gesang mitbeteiligt können nur Musen sein, mit denen er auf dem hesiodeischen Schilde erscheint, mehr als zwei gab es deren auch damals, aber mehr gingen eben nicht auf den Wagen, und so steht denn der Dual statt des Plurals. Über der Darstellung läuft ein Streifen von Gänsen an den Dipylonstil erinnernd, aber diese Vögel, abwechselnd mit verschiedenem Gefieder, demnach wohl Männchen und Weibchen, sehen mykenischen ähnlicher, die nie reihenweise vorkommen.

Die jüngere Amphora (Mylonas a. a. O.) hat als Hauptbild gleichfalls eine Quadriga von Flügelrossen. Herakles mit Löwenfell und Keule besteigt den Wagen, auf dem er eine reich geschmückte Frau in Sicherheit gebracht hat, von der eine vor ihr stehende Frau Abschied zu nehmen scheint, während der Held sich umblickend mit einem Greis im Gespräch begriffen ist. Man hat auf Frauenraub geraten, aber es ist ganz klar die Hochzeit des Herakles und wohl nicht die mit Hebe dargestellt. Zeigt doch das Berliner Fragment des Hauptbildes einer gleichgroßen melischen Vase zum dritten Male den mit Flügelrossen bespannten Wagen und auf ihm ein bräutliches Paar; am Hals erscheint Artemis diesmal, die Flügel sitzen aber vorn an der Brust, sie hält einen Löwen an Kopf und Schwanz.[1] Die Halsdarstellung hier

[1] Furtwängler, Berl. Vasenkatalog Nr. 301. Abgeb. Conze a. a. O., Vignette und Arch. Zeit. 1854, Taf. 61 u. 62.

zeigt Hermes im Gespräch mit einer Frau. Hochzeitlich mutet auch Apoll mit den Musen auf dem Wagen an, und man könnte füglich meinen, diese Auswahl könne etwas zu bedeuten haben, aber vor allem sei auf den großen Fortschritt hingewiesen, den dieses Gefäß gegenüber den älteren aufweist. Die Flügelrosse, auch auf den Gemmen häufig, sind weit lebendiger geraten (sie sind auf diesen Vasen wohl ebenso zu verstehen, wie an dem Gespann des Pelops auf der Kypsele), aber die Differenz in der Zeichnung der Köpfe ist geradezu fundamental, dort eckige, wie mit der Schere von Kinderhand geschnittene Linien mit übergroßen Augen, hier archaische Strenge und Zierlichkeit. Auch die Ornamentik ist reicher und feiner geworden, dennoch aber die Einheitlichkeit in allem Wesentlichen so streng gewahrt, daß für einen längeren Zeitraum als den einer Generation kaum Raum bleibt. Eine dritte jüngere Gruppe wird zunächst durch ein von Böhlau herausgegebenes Gefäß, das nur die halbe Höhe jener früheren erreicht, vertreten.[1] Diesem lassen sich jetzt eine stattliche Reihe anderer völlig übereinstimmender anreihen, die derzeit noch in Scherben im Museum von Mykonos liegen. Sie stammen aus dem hochinteressanten Stavropulos verdankten Funde in Rheneia, der uns den Gesamtinhalt der delischen Gräber, den die Athener infolge der großen Reinigung vom Jahre 426 in recht summarischer Weise dort wieder bestatteten, geboten hat. Damit ist zugleich der Export melischer Keramik festgestellt, von dem sich auch in Naukratis Spuren gefunden haben, er bietet eine genaue Parallele zu dem der glyptischen Erzeugnisse von Melos, die im siebenten Jahrhundert den hellenischen Markt beherrschen. Und wie diese von der ionischen Glyptik verdrängt werden, scheint auch die Keramik ihr Schicksal zu teilen. Eine Einwirkung von »rhodischer«, das heißt milesischer Kunst, wie Böhlau annimmt, kann man wohl in den Steinböcken der von ihm herausgegebenen Vase erblicken und vielleicht noch in manchem Detail der Ornamentik, aber gegen eine Abhängigkeit der mythischen Bilder von solchen Vorlagen spricht doch die Tatsache, daß jene von Anbeginn rein dekorative Wege wandelt, in die sie die melische mitreißt, der sie auch in Delos als Konkurrentin entgegentritt. Dieser Kampf, der mit Verdrängung der melischen Produkte endigt, wird sich in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts abgespielt haben, während die ältesten melischen Exemplare noch dem achten angehören mögen. Doch so viel auch hier noch zu genauerer Aufhellung übrigbleibt, jedenfalls ist die Gruppe dieser Prachtgefäße die legitime Nachfolgerin der Dipylonkunst und über die anathematische Bestimmung der einzelnen Vase ein Zweifel nicht möglich. Der Gedanke an Grabschmuck liegt nahe, wir werden aber von ihm abgelenkt

[1] a. a. O. Über den Fund von Rheneia im Journ. of. hell. stud. a. a. O. S. 47.

durch eine epigraphische Tatsache, deren Erwähnung hier ihren Platz zu finden hat. Die melischen Vasen sind anepigraph und die Künstlerinschrift, die wir mit dem Eintritt des mythischen Bildes an der Aristonothosvase lasen, vermissen wir. Indes sie scheint doch nicht gefehlt zu haben. Die älteste melische Inschrift auf der jetzt in Berlin befindlichen sog. Nanischen Säule nennt Ekphantos in einem Distichon als Meister eines Werkes, das er fertig gemalt hat und dem Sohn des Zeus, den er dabei anruft, dankbar stiftet, auf einer ähnlichen jüngeren olympischen Inschrift, gleichfalls auf einer Säule, ist der Malername fragmentiert.[1] Daß diese Säulen keine Pinakes, die man anders anzubringen pflegte, sondern Vasen trugen, ist nahezu selbstverständlich. Dort waren die Künstlerinschriften unserer melischen anepigraphischen Vasen zu lesen. Der Zeus-Sohn des Ekphantos kann an und für sich ebensogut der Apollo der älteren, als der Herakles der jüngeren gewesen sein.

Der Gruppe der melischen Vasen schließt sich als nächste die der rhodischen an, von deren Einfluß auf jene wir bereits gesprochen haben. Aber die Rätsel, die sie uns bietet, harren zum Teil noch der Lösung. Der Fundort dieser Klasse ist die Nekropole von Kameiros, deren ältester Bestandteil der Dipylonkultur ebenso nahesteht wie Ialysos der mykenischen, und zwar den attischen Dipylonvasen von allen übrigen geometrischen Stilen am nächsten. Dem Schluß dieser Epoche, dem frühattischen Stile, wie man bemerkt, entsprechend, gehört ein Vasenbild, das Kentauren im Walde zeigt, den einen sich einen Ast vom Baum abbrechend,[2] also ganz in der Art der mit den Baumästen bewehrten auf dem Golddiadem und der auch auf Rhodos einheimischen Stempelreliefs. Die alte mythische Kunst wird durch den berühmten Euphorbosteller des British Museum[3] allein doch glänzend vertreten. Ein Neues ist schon die Gefäßform, in dem die keramische Arbeit vollständig zurücktritt, um als Bildhintergrund zu dienen, die erste Erscheinung der Pinax, von der unsere Pinakotheken ihren Namen haben. Die vollständige Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses, wo das Bild bloß Gefäßschmuck war, beweist auch zugleich, daß es nicht auf keramischem Boden seine Heimat hat. Hier ist unten durch ein Flechtband, von dem ein Fächerornament ausgeht, ein Segment abgeschnitten als Grundlinie für die Darstellung. Euphorbos, von Menelaos getötet, liegt rücklings am Boden, das eine allein sichtbare

[1] Löwy, Inschr. gr. Bildhauer Nr. 5 u. 25, vgl. Studniczka, Jahrb. II (1887), S. 151. Klein, Arch. epigr. Mitt. XI, S. 207 Anm. 15.

[2] Abgeb. Salzmann, Necr. de Camiros, Taf. 39. Brunn, Kunstgesch., S. 141, Fig. 110.

[3] Salzmann Taf. 58 und danach oft abgebildet. Vgl. Kekulé, Rh. Museum 1888, S. 482 ff. Dümmler, Jahrb. VI (1891), S. 263. Böhlau a. a. O. S. 73 f. Zur Inschrift Kretschmer, Die gr. Vaseninschriften, S. 7 ff.

Bein im Knie gebogen, so daß noch Raum für eine die Mitte bezeichnende Hackenspirale bleibt. Menelaos in voller Rüstung verteidigt nun seine Beute gegen den gleichfalls in voller Rüstung auf ihn eindringenden Hektor. Den breitesten leeren Raum oben zwischen den beiden Kämpfern füllt ein großes mit einem rautengeschmückten Dreieck abschließendes Palmettenornament aus, dessen flankierendes Augenpaar an die Dekoration innerhalb der melischen Vasenhenkel erinnert. Die übrigen leeren Räume sind mit Streuornamenten besät, zwischen denen sich aber ein neues Element jetzt noch bescheiden durchwindet, das sie bald verschwinden macht: die inschriftliche Bezeichnung der dargestellten Personen, und zwar in altargivischem Alphabet.

Bot uns die erste Darstellung eines Odysseemythos die älteste Künstlersignatur, so bietet uns die erste der Ilias die frühesten Namensinschriften. Indes hat unser Meister, trotz seiner literarischen Kenntnisse im ursprünglichsten Wortsinne, die Ilias kaum gelesen, sicherlich aber nicht in der uns vorliegenden Fassung, die Menelaos Hektor nicht standhalten läßt, er hörte noch das Lied, das den Euphorbos als den einzigen Sieger über Patroklos kannte und nun in unserer jetzigen Ilias mit dem, das Hektor feierte, so ungeschickt zusammenredigiert ist, daß Lachmann die beiden Versionen erkennen konnte. Jene, die Euphorbos eine besondere Bedeutung zumißt, konnte allein unsern Meister inspirieren; doch das hat wohl jener in der Vorhalle des argivischen Heraions noch zu Pausanias' Zeiten hängende alte Schild getan,[1] der als Beute und Anathem des Menelaos von Euphorbos galt. Daß er den Typus des Kampfes um einen Gefallenen, den der Meister der alten melischen Vase noch nicht kannte, geschaffen habe, ist kaum anzunehmen, er hat ihn wohl von dem Bilde einer Bronzeplatte entnommen, aber zeitlich kann er doch nicht lange nach jenem anzusetzen sein, wir dürfen ihn füglich dem Anfange des siebenten Jahrhunderts zuweisen. Die örtliche Zuteilung besorgen die Inschriften, und jeder Versuch, sich mit ihnen in beiläufiger Weise abzufinden, scheitert an ihrer Zeugniskraft. Das Argivertum des Malers dieses Tellers ist zweifellos und argivisch muß unter den rhodischen Funden sein, was von diesem nicht zu trennen ist. Viel ist das keineswegs, und der Frage nach der Herkunft der rhodischen Vasen wird damit nicht präjudiziert. Der Euphorbosteller blieb, wie das einzige epigraphe, so auch das einzige mythische Kunstwerk dieser großen Gruppe, deren Hauptfundgebiet nun das ägyptische Naukratis geworden ist, dessen hellenische Besiedelung wohl um die Mitte des siebenten Jahrhunderts begonnen hatte. Löschkes von Böhlau überzeugend ausgeführte Hypothese vom milesischen Ursprung der rhodischen Vasen findet in den Fundtatsachen, die uns diese Vasen in der Einflußsphäre Milets

[1] Pausanias II, 17 3.

von Ägypten bis zum Pontus zeigen, eine ausreichende Begründung, und Argos an dessen Stelle zu setzen, wird wohl der vollständige Mangel an rhodischen Scherben in den Ausgrabungen am argivischen Heraion als Gegengrund ausschließen. Der Greifentypus dieser Vasen aber zeigt, daß Milet sich ebensowenig wie Samos dem Einflusse von Argos entzogen hat, und wenn wir nun Böhlau wertvolle Aufschlüsse über altmilesische und samische Keramik verdanken, so bleibt doch deren kunstgeschichtliche Bedeutung immerhin in bescheidenen Grenzen. Sie ist wesentlich dekorativer Art. Das Ornament, das auf den melischen Vasen eine so große Rolle spielt, tritt hier zurück, erfährt aber eine weitere und feinere Ausgestaltung. Der Hauptinhalt sind zonenförmig angeordnete Tierbilder, der Tierstreifen, der in der spätern archaischen Kunst als Abschluß des Bildschmuckes erscheint, ist hier noch selbständig und in voller Entwicklung. So fremd sich der Euphorbosteller in diesem Zusammenhang ausnimmt, so trefflich paßt er dorthin, wohin ihn seine Inschriften weisen. Immer deutlicher tritt die führende Rolle hervor, die Argos auf dem Gebiete der mythischen Kunst einnahm, die argivischen Bronzen haben sie uns zuerst kennen gelehrt, nun sind die Terrakottenfunde dazu gekommen und es wird immer wahrscheinlicher, daß auch die ersten mythischen Vasenbilder von da ausgingen. Dem Niedergang Mykenäs folgte der mächtige Aufschwung von Argos, das unter König Pheidon zur Vormacht der Peloponnes und, wie dessen Münz-, Maß- und Gewichtsordnung beweist, auch zu hoher handelspolitischer Bedeutung gelangte, und wenn man im Altertum über die Zeit dieses großen Herrschers, der »ältesten Gestalt der griechischen Geschichte, deren Taten in der Tradition lebendig geblieben sind«, recht unklare Vorstellungen hatte, so dürfen wir sie doch mit großer Wahrscheinlichkeit in die ersten Dezennien des siebenten Jahrhunderts ansetzen, also ziemlich nahe an den Beginn der mythischen Kunst und gleichzeitig mit dem Einfluß argivischer Bronzekunst auf den hellenischen Osten, der sich aber auch in nächster Nähe vor allem in Ägina geltend machte, das vielleicht sogar zu seinem Reiche gehörte. Dies hat sein Währungs- und Gewichtssystem bald auf eigenen Namen übernommen und auch die handelspolitische Rolle von Argos.

Neben dem Euphorbosteller haben wir noch zweier anderer des gleichen Fundortes und offenbar auch des gleichen Ursprungs zu gedenken, von denen der eine, jetzt in Paris, über dem Flechtbandsegment das früheste Bild der Chimaira trägt,[1] unter demselben einen Fisch und eine Palmette,

[1] Louvre Collignon A 307, abgeb. Salzmann Taf. 49 A. Longpérier, Musée Napoléon Taf. III 1. Rayet-Collignon, S. 47 Fig. 27. Der Londoner Teller, Journ. of hell. stud. 1885, Taf. 59. Studniczka, Kyrene, S. 153 Fig. 30. Brunn, Kunstgesch., S. 142 Fig. 112.

während der andre in London im ungeteilten Rund den ältesten Medusentypus zeigt. Die bärtige Fratze mit dem geöffneten Maul, an dem zwei Hauer und die Zunge, anstatt herauszuragen, ornamental angefügt sind, schmückt ein schmales Diadem; sie sitzt auf einem weiblichen Körper, der vierfach geflügelt ist (das eine Flügelpaar geht von vorn an der Brust, das zweite von den Schultern aus), und hält in jeder Hand eine Gans am Halse. Doch hat der Maler nicht vermocht, die Bewegung der Hand auszuführen; das aus dem Schlitz hervorkommende Bein soll das Dahinschweben der Gestalt klar machen, das archaische Laufschema war also damals noch nicht erfunden. Das Schema des Tierhaltens, das im Typus der geflügelten Artemis weiterlebt, läßt sich noch ein paar Mal im Gorgotypus nachweisen, verschwindet aber mit dessen voller Ausbildung. Das Anfangsstadium, in dem ihn dieser Teller zeigt, ist gleichwie das der Chimaira ein rein dämonisches, vormythisches. Erst Perseus' Eintritt, der nicht lange mehr auf sich warten läßt, schafft ihn um, aber wie einst aus dem Blute der Medusa allerlei Mischwesen entstanden, so sind aus ihrer alten Wurzel eine Reihe von Schreckgestalten hervorgewachsen, denen wir vom hesiodeischen Schilde bis zur Kypsele noch begegnen werden. Die Sonderexistenz der Gorgoneionfratze ist älter, sie ward dem Körper förmlich angeklebt, und diese Tatsache, die wir der Gestalt des Tellers noch anzusehen vermögen, hat zum Mythos geführt, der die Trennung erklären soll. Daß sein Held der Nationalheros von Argos ist, wird vielleicht nicht ohne Bedeutung sein, doch leiten auch Spuren der bildlichen Tradition in die gleiche Richtung. Eine Bronzereliefplatte der Akropolis,[1] sicher argivischer Arbeit, zeigt einen brustgeflügelten Jüngling mit den gleichen Tieren in den Händen, in mächtigem Ausschreiten; und auf einer aus den Funden des argivischen Heraions stammenden Terrakottaplatte sehen wir eine analoge Erscheinung, den Kopf mit der perückenartigen Frisur en face, nur hält die Figur hier ein Wellenrankenornament in beiden Händen.[2]

Indes das Thema des Bronzereliefs wird noch später unsre Aufmerksamkeit beanspruchen, wir haben sie aber zuvor noch einer Gefäßklasse zuzuwenden, die von geometrischen Anfängen in die frühmythische Zeit hineinreicht und da eine ganz aparte Rolle spielt, die sog. protokorinthische, deren wichtigste Gattung Lekythen bilden, die an Feinheit im kleinen Großes leisten. Der Name, einst »in Ermangelung eines besseren« gegeben, ist nun als völlig unzutreffend erkannt, hat sich aber doch noch nicht mit voller Sicherheit durch einen bessern ersetzen lassen, die Vermutung ihres chalkidischen Ursprungs, schon von Anfang an ausgesprochen, hat jedoch

[1] Journ. of. hell. stud. XIII, S. 259.

[2] Amer. Journ. 1898, Taf. I, 1, vgl. das Relief einer Tonplatte aus Mykene, Arch. Zeit. 1866, Taf. A u. S. 257*.

nicht geringe Wahrscheinlichkeit.[1] Ihr Fundgebiet ist außerordentlich groß, in Griechenland neben Böotien, Korinth und Athen besonders der große Schuttfund beim Heraion von Argos und dem sog. Aphroditetempel in Ägina, die Funde in Kalauria, Kleinasien, Sizilien (Syrakus), Kampanien, Etrurien, und selbst nach Rom, ja bis nach Bayern sind einzelne Stücke gelangt. Die riesige Verbreitung dieser zierlichen, kaum 5 cm großen Lekythen bildet für sich schon ein Problem, dessen Lösung nur in ihrer Funktion zu suchen ist, die einem allgemeinen Bedürfnis entsprochen haben muß; als Salbgefäße sind sie absolut unpraktisch, wie schon der Löwenkopf der Macmillanlekythos lehren kann, und doch wird ihre minimale Wandung eine kostbare Flüssigkeit umschlossen haben. Die naheliegende Analogie unserer Flacons weist den rechten Weg, aber »Riechfläschchen« kennt das Altertum nicht, doch duftausströmende, die Luft im geschlossenen Raum, wie die Gewänder in der Truhe mit Wohlgeruch erfüllende Gefäße waren ihr ein allgemeines Bedürfnis, das sich diese glänzende Lösung schuf. Die gewöhnlichste Dekoration dieser Gefäßchen, sobald sie das rein ornamentale Kleid abgeworfen haben, besteht aus Streifen mit jagenden Hunden, die einen Hasen verfolgen, eine Abbreviatur des innerhalb der archaischen Kunst zu großer Verbreitung gelangten Typus der Hasenjagd. Ein Londoner Exemplar[2] verbindet diese Darstellung mit einer größeren über ihr angeordneten; zwei Löwen haben einen Stier überfallen und drei werden von Hirten mit Speeren und Pfeilschüssen angegriffen; es vereinigt damit eine aus dem homerischen Schilde stammende Szene mit einer des hesiodeischen und sagt uns zugleich, daß der neue Typus der Hasenjagd den alten mykenischen der Löwenjagd ablöst. Von den beiden mythische Bilder tragenden Gefäßen ist das Berliner mit dem Kentaurenkampf das ältere.[3] Schon die prächtige ornamentale Dekoration an Schulter, Henkel (hier durch Farbenwirkung gehoben), Mündung und Fuß des 0,06 m hohen Väschens ist von erlesener Zierlichkeit und umrahmt wirksam die Darstellung, deren Mitte der unbärtige Herakles einnimmt, wie er kniend die Pfeile von seinem gewaltigen bandumwundenen Bogen gegen vier Kentauren abschießt, die mit Baumstämmen bewaffnet vor ihm fliehen, bereits blutend, von Pfeilen getroffen, welche sie sich herauszuziehen bemühen. Die zwei ersten sind jugendlich, die beiden

[1] Zur reichen Literatur über diese Gefäßgattung vgl. Löschke bei Helbig, Italiker in der Poebene, S. 84 und Ath. Mitt. XXII (1897) S. 262 und Pallat, S. 273 ff. Furtwängler, Arch. Zeit. 1883, S. 153 und Olympia IV, Bronzen, S. 201. Studniczka, Serta Harteliana, S. 54. Pottier, Mélanges Perrot, S. 269 ff. Die von Karo, Ant. Denkm. II, S. 7, in Aussicht gestellte Studie ist bisher noch ausständig.

[2] Arch. Zeit. 1883, Taf. 10, 2, S. 153 (Furtwängler).

[3] a. a. O. Taf. 10, 1. Furtwängler, Vasenkatalog Nr. 336 und Brunn, Kunstgesch., S. 149 Fig. 118—122.

andern bärtig, der letzte trägt sein Haar sorgfältig aufgebunden, der ionische Krobylos mit den Tettiges, dem wir in der folgenden Periode so oft begegnen werden, erscheint hier zum ersten Male; bis auf den ersten sind sie alle am ganzen Leibe behaart. Die technische Ausführung ist von kleinmeisterlicher Feinheit. Die Konture sind graviert, ebenso die Innenzeichnung, die menschlichen Körper hellbraun gemalt, die Pferdekörper und der Chiton des Herakles rot, mit dunklem Firnis Haare, Stiefel des Herakles und sonstiges Beiwerk. Die Abhängigkeit von der mykenischen Einlegetechnik ist ganz evident und auch in der Färbung deutlich. Das Bronzerelief als Vorbild kann den gravierten Kontur nicht hervorrufen, und wenn nun die Vasenmaler die ganze archaische Zeit hindurch ihn wahren, so kommt das von dem neuen Aufschwung der alten Technik im Holzschnittstile; hier aber weist es auf den intimen Zusammenhang mit Werken, gleich dem hesiodeischen Schilde, wie das Triplax-Ornament des Henkels homerische Erinnerungen wachruft.

Ein noch reicher ausgestattetes Prachtstück ist die Londoner Macmillanlekythos aus Theben,[1] schon durch den plastisch wie malerisch fein ausgeführten Löwenkopf als Mündung ein würdiges Seitenstück zum Greifenkopf der Kanne von Ägina. Als Henkelornament kehrt die Triplax wieder, die Ansatzstelle am Löwenkopf wird durch ein Gorgoneion verziert, das ein querlaufendes kurzes rotes Flechtband von ihr trennt. Die Schulter ziert ein Palmettenornament mit eingezeichneten Kreuzen, um den Leib gehen in drei sich verkleinernden Streifen figürliche Bilder. Der Hauptstreifen zeigt eine Schlachtdarstellung von 18 Kriegern, darunter sechs bereits zu Boden sinkende Verwundete, in minutiösester Ausführung, jeder Schild mit seinem Zeichen fein geziert; man wird wohl an eine Episode des trojanischen Krieges denken dürfen. Unter diesem ist ein Wettrennen von sechs Reitern dargestellt, dem wir auf dem hesiodeischen Schilde begegnen werden. Merkwürdig ist hier der schwimmende Schwan, der eine überraschende Erklärung findet, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß an jenem Schilde die entsprechende Darstellung an das Okeanosornament anstieß, das Fische und Schwäne trug; einer derselben ist also von der Vorlage unseres Kleinmeisters um ein weniges herabgerutscht, vielleicht findet sich auch noch für das hockende Männlein davor eine ähnliche Erklärung. Der Schlußstreifen bietet uns in kleinstem Maßstabe den wohlbekannten hesiodeischen Typus der Hasenjagd in zierlichster und lebendigster Ausführung. Ein Neues ist hier die Anordnung mehrerer Bilder in konzentrischen Streifen, der wir bereits am homerischen Schilde, aber auf dem Gebiete der Vasenmalerei bisher nicht begegneten. Daß diese Streifen der Größe nach

[1] Journ. of hell. stud. XI (1890) Taf. 1 u. 2 S. 173 ff. (Cecil Smith).

zunehmen, scheint bloß tektonische Gründe zu haben, und dennoch kann die Abbildung 7 in Taf. II im Journal of hell. stud. den Ursprung aus der schildförmigen Anordnung klar legen. Ein weiteres Neue ist hier das vollständige Fehlen des Streuornaments, welches das beginnende sechste Jahrhundert ankündigt. An seine vergangene Herrlichkeit erinnern nur ein paar Hackenspiralen und Blüten am Schulterornament. Der Macmillanlekythos ganz nahe steht eine von Pottier veröffentlichte des Louvre,[1] die gleichfalls aus Theben stammt, welcher der Reiterfries zwischen Schlachtdarstellung und Hasenjagd fehlt und wo erstere zu drei Zweikämpfen abgekürzt erscheint, deren einer der Leiche um einen Gefallenen gilt, dessen sich von jeder Seite ein Zugreifender zu bemächtigen trachtet. Das Gefäß endigt diesmal in einen Frauenkopf mit langer Haarperücke, der, wie der Herausgeber bemerkt hat, dem duftigen Inhalt besonders gut entspricht. Das künstlerisch bedeutendste Beispiel dieser Gattung bietet uns das schönste archaische Gefäß, das je in Etrurien gefunden wurde, die von Karo herausgegebene Kanne aus dem Besitze des Fürsten Chigi.[2] Wie ihre Form, so scheidet sie auch ihre Größe von den bisher behandelten Gefäßen der gleichen Gattung. Die Ornamente an der Mündung und am Fuß rahmen zwei Bildfriese ein, die je ein schmaler »Hasenjagdstreifen« beschließt. Das obere enthält eine nur durch den Henkelansatz begrenzte Darstellung des Anmarsches zweier Heere in taktischer Ordnung und im Augenblick des Handgemeinwerdens, in einer Art, die die so bewunderte ähnliche Darstellung der Macmillanlekythos weit überragt. In dem zierlichen Saumstreifen jagen die Hunde neben dem üblichen Hasen auch Steinböcke und Antilopen. Der zweite, den Körper der Kanne umgebende Bildfries ist länger, er enthält auch drei verschiedene Darstellungen und ist durch ein in einen en face gestellten Kopf zusammengewachsenes Sphinxenpaar gehälftet. Die eine Hälfte nimmt ein Zug von vier Reitern ein, jeder noch ein Handpferd führend, dem ein Viergespann vorauffährt mit dem Wagenlenker darauf, während ein voranschreitender Knabe die Pferde vorn am Zügel führt. Die andere bietet das Bild einer Löwenjagd. Das Tier hat einen der Jäger niedergeworfen und zerfleischt ihn, da bohren ihm die drei andern ihre Lanzen in den Leib und der vierte eilt mit geschwungenem Speere hinzu. An diese typische Reminiszenz aus dem homerischen Achilleusschilde schließt unmittelbar ein mythisches Bild an, das Parisurteil,[3] und bezeichnenderweise treten da zugleich die Inschriften zu den einzelnen Gestalten hinzu, die uns dies leider arg zerstörte

[1] Mélanges Perrot, Taf. IV S. 270.

[2] Ant. Denkm. II, Taf. 44, 45 S. 7 f.

[3] Dieser unmittelbare Anschluß legt die Vermutung nahe, es habe hier eine Umwertung des alten Typus stattgefunden und die Abwehr des Löwenüberfalles sei auf denselben Helden gemünzt, wie das Richteramt; war doch jene Heldentat ihm schon in alter Zeit angedichtet. Damit würde auch diese Hälfte des Streifens einheitlichen Charakter haben.

Stück noch wertvoller machen. Der abschließende Saumstreifen schildert die obligate Hasenjagd mit einer Ausführlichkeit und Anschaulichkeit, die unter ihresgleichen ihresgleichen nicht hat. Die Angabe des Buschwerkes, aus dem die Rüden die Hasen herausgestöbert haben, zeigt einen Naturalismus von bewundernswerter Frische. Die Inschriften der Parisurteilszene haben alle bisherigen Hypothesen über den Ursprung dieser Gefäßgattung entkräftet und da sich nun auch auf einer bildlosen »protokorinthischen« Lekythos eine Meisterinschrift in gleichem Dialekt und Paläographie gefunden hat,[1] so ist die wissenschaftliche Lösung des Problems wohl in nächster Nähe. Die sprachlichen und epigraphischen Indizien scheinen nach der Äolis hinzuweisen, der Landschaft, in der damals die lyrische Dichtung zugleich mit der Parfümindustrie blühte, der diese Lekythen gedient haben.

Schon mit der Macmillanlekythos waren wir geradenweges bis zum »hesiodeischen« Heraklesschild gelangt, dem dichterischen Gegenstück des homerischen Achilleusschildes, und sehen uns nun den gleichen Fragen gegenübergestellt, die dort an uns herantraten, unter denen die auch hier heiß umstrittene Grundfrage der Realität gebieterisch Stellungnahme verlangt.[2] Als besondere Erschwerung tritt hier hinzu die, wie jetzt allerseits zugestanden wird, arge Zerrüttung des Textes durch gelehrte Interpolatoren, und wie tief das kritische Messer, wenn es von der bloß sprachkundigen Hand geführt wird, in das gesunde Fleisch hineinzuschneiden pflegt, lehrt die Geschichte dieser Frage deutlich. Die Hauptaufgabe bleibt auch hier der archäologischen Forschung vorbehalten. Aber die für den Achilleusschild gewonnene Erkenntnis der Realität präjudiziert nichts, die Vermutung, das Gegenstück wenigstens wäre erfunden, entkräftet sie nicht. Auch hier bleibt nichts übrig als der Versuch, die Beschreibung mit monumentalem Blut bis zur vollen Lebenskraft zu erfüllen, sein Gelingen entscheidet die Frage, und hat sie, wie unser Präludieren erraten läßt, bereits entschieden. Den entscheidenden Schritt hat wie für den Achilleusschild so auch für diesen Heinrich Brunn getan, durch den Hinweis auf den berühmten Bronzeleuchter von Cortona, dessen schildartige Rundplatte einen, allerdings sehr verkürzten Auszug des hesiodeischen Schildschmuckes bietet, dem sie das Mittelbild, den von Schlangen umsäumten Phobos, den darauf folgenden Tierkampffries und den abschließenden Okeanos mit den Fischen im wesentlichen entnahm. Die dazwischenliegenden figürlichen Darstellungen fanden hier aus begreiflichen Gründen keinen Platz, aber die monumentale Forschung

[1] Jetzt im Museum zu Boston, mit der Inschrift Πόρος μὲποιήσεν Αγασιλήϝο veröffentlicht von Tarbell, Revue archéologique 1902, S. 41 ff. Eine Polemik gegen dessen epigraphische Behandlung ist hier ebensowenig nötig als gegen Pottiers Hinweis auf Argos bezüglich der Vase Chigi, das durch die Form des Lambda ausgeschlossen ist.

[2] Studniczkas eingehende und vortreffliche Arbeit, Über den Schild des Herakles, Serta Harteliana, S. 50 ff. überhebt uns aller Literaturnachweise.

kann diese Lücke jetzt wenigstens einigermaßen ausfüllen. Sie lassen sich in zwei Teile sondern, von denen der eine die mit denen des Achilleusschildes übereinstimmenden trägt, während der andere im wesentlichen mythische Darstellungen enthält; die Versuchung jenen ersten Teil als dichterischen Zusatz zu erklären ist stark, und die Berufung auf die der poetischen Tradition an Zähigkeit überlegenen bildlichen gibt wohl keine volle Beruhigung. Indes diese Zähigkeit wird hier nicht nur durch die gleiche Form, sondern gar erheblich durch die gleiche Technik gestärkt, dann befinden sich diese Bilder auf den beiden äußersten Streifen, also noch in Zusammenhang mit dem gesicherten Okeanos, auf dem Altenteil mit mancherlei neuen Zügen durchsetzt, während die neuen von innen heraus dringen, und wenn schon Otfried Müller sprachliche Gründe gegen jene Trennung geltend machen konnte, so hat uns die früher besprochene Londoner Lekythos das Zusammengehen der homerischen und hesiodeischen Typik monumental erhärtet. Der zweite Teil, zu welchem außer dem Mittelschilde und dem denselben umfassenden Tierkreis die Darstellungen des Kentauren- und Lapithenkampfes mit Ares und Athene, Perseus Flucht, Apoll und der Chor der Musen und die Hasenjagd gehören, führt uns auf »den festen und breiten Boden des frühgriechischen Archaismus« und mit der Erweiterung und der geistigen Durchdringung unseres monumentalen Materiales aus dem siebenten Jahrhundert und um dasselbe wird uns das Bild des hesiodeischen Schildes immer deutlicher. Dazu hat Löschke in seiner Erklärung einer Dreifußvase aus Tanagra den Anfang gemacht, die die Perseusverfolgung, die Hasenjagd und den Komos der zum Flötenspiele tanzenden Jünglinge bot, und das Schema des Kampfes der Kentauren und Lapithen an rottonigen Reliefvasen aufgezeigt. Böotische Vasen haben das Material vermehrt und der Bedeutung der »protokorinthischen« Lekythen haben wir bereits gedacht. In umfassender und eindringender Weise hat dann Studniczka die Anordnung und annähernde Wiederherstellung des Bildschmuckes zum Gegenstand einer besonderen Studie gemacht, die eine wirksame Förderung des Problems bedeutet. Damit aber, daß die Realität der einzelnen bildlichen Szenen erwiesen ist, bleibt dem Zweifel noch immer ein Gebiet, das er bereits bei der homerischen Schildfrage betreten hat, die Fiktion vom Skizzenbuche des Dichters. Indes hier bietet uns die monumentale Überlieferung nicht bloß die lexikalische, sondern auch syntaktische Hilfe. Für das Ganze bürgen uns die Bronzelampe von Cortona und die Macmillanlekythos.[1]

Eine interessante Eigentümlichkeit des hesiodeischen Schildes sind seine

[1] Für ihre syntaktische Beweiskraft mag auch auf die von Löschke hervorgehobene ganz ähnliche Verbindung je zweier an der Kypseloslade benachbarten Szenen, der bekannten spartanischen Stele und der Berliner korinthischen Vase (1655), Mon. X, 4, 5 hingewiesen werden.

Böotismen, während im homerischen die Städtebilder einen ganz allgemeinen Charakter haben; so ist da die friedliche Stadt mit sieben Toren versehen, die man als deutlichen Hinweis auf Theben erkannt hat, und die von Studniczka ausgesprochene Vermutung, der Hochzeitszug, der in diese Stadt einzieht, wäre der des Kadmos und der Harmonia, entbehrt bei dem durch den Thron von Amyklä verbürgten Alter dieses Typus nicht der Wahrscheinlichkeit. Da will es denn wohl beachtet sein, wie gerade böotische oder doch diesem Kreise zugehörige Monumente die Abhängigkeit ihrer Typen von diesem Vorbild bekennen, voran die Dreifußvase von Tanagra und die in Theben gefundene Macmillanlekythos, die den Zusammenhang der Äolier im Mutterland und den Kolonien förmlich versinnbildlichen. Wahrt er noch den Zusammenhang mit dem homerischen Schild, und klingt in ihm die Technik der mykenischen Metalleinlegekunst aus, so leitet er durch seinen mythischen Feingehalt zu den großen, ganz von mythopoetischem Geiste durchdrungenen Werken des sechsten Jahrhunderts hinüber, zur olympischen Kypsele, dem amyklaischen Throne und der Klitiasvase.

Die mythische Kunst hat auf attischem Boden die tiefsten Wurzeln geschlagen und das reinste Attisch zu sprechen gelernt, sie hat auch sofort nach ihrem Eintritt ins Dasein zu Athen willkommene Aufnahme gefunden. Dort trifft sie noch mit dem zur Neige gehenden Dipylonstil zusammen, wie uns ein merkwürdiger vereinzelter Kompromißversuch auf einem in Theben gefundenen Krater dieses Stiles lehrt.[1] Das Hauptbild zeigt ein großes mit einer Doppelreihe von Ruderern besetztes Schiff ganz im Typus der Naukrarenvasen (an die auch die Darstellung der Rückseite, ein Reiter und zwei Wagen, erinnert), das ein Mann besteigt, der eine Frau χεῖρ' ἐπὶ κάρπῳ führt. Sie hält in der Hand einen Kranz. Das soll offenbar eine mythische Entführungsszene sein, man mag mit dem Herausgeber an Theseus und Ariadne denken, oder an Paris und Helena, aber das Schiff ist hier noch die Hauptsache, neben der der neue Zusatz noch nicht zu seinem Rechte kommt. Wie ihm das geworden ist, vergegenwärtigen eine Reihe von Vasen, die sich unmittelbar an die frühattischen anschließen und den Zusammenhag mit der Dipylonkunst noch in ihrer äußern Erscheinung zur Schau tragen; aber ohne dies Festhalten am eigenen Erwerb wäre ihr das fremde Gut nicht zu eigen geworden. Unsere Reihe beginnt mit einer in Ägina gefundenen mächtigen Schüssel, deren Form und Größe noch an die Burgonsche und die frühattische aus Theben gemahnt.[2] In

[1] Journ. of hell. stud. 1899, Taf. VIII S. 198 ff. (Murray), vgl. Pernice, Arch. Jahrb. XV (1900) S. 92 ff.

[2] Berlin Nr. 1682. Arch. Zeit. 1882, Taf. 9, 10 S. 197 ff. (Furtwängler). Brunn, Kunstgesch., S. 164 f. Fig. 139 u. 140; vgl. S. 56 Anm. 3.

der Mitte zwischen den mit Flechtband gezierten Henkeln befand sich jederseits ein Ausguß, doch ist uns nur die eine Seite erhalten, und rechts wie links je ein von breiten Mäanderstreifen eingerahmtes Bild. Von diesen vier Bildern besitzen wir nur zwei, das erste kündet sofort den typischen Zusammenhang mit dem hesiodeischen Schilde. Perseus (gleich den folgenden Gestalten inschriftlich bezeichnet) fliegt durch die Luft wie dort und auf der Dreifußvase von Tanagra, aber hier steht schützend Athene neben ihm und die Reste eines Fußes gehören wohl zu Hermes, der den nacheilenden Gorgonen entgegentritt. Ihr Bild ist uns verloren, doch bietet uns hierfür ein nahverwandter und neuer Typus Ersatz, die beiden Harpyien, noch mit Brustflügeln, die erste mit krallenartig vorgestreckten Händen, vorstürmend dem Phineus das Mahl zu entreißen; den und wohl die Boreaden mit, haben wir auf dem verlorenen Gegenbild vorauszusetzen. Die Gravierung der Konture, die überreiche Verwendung von rot und die Streuornamentik, die neben Hackenspirale und Punktrosette geometrische Überbleibsel enthält, weisen nach den protokorinthischen Lekythen, die metopenartige Anordnung, wie die Einfassung der Bilder, auf die noch zu besprechenden argivischen Bronzereliefs hin. Unterhalb der Henkel dehnt sich rund um das Gefäß ein Tierstreif, der neben weidenden Rossen und Stieren heraldisch gepaarte Sirenen und Panther enthält, den Abschluß bildet ein Streif mit verschlungenem Lotos- und Palmettenband. Der Hauptgewinn ist die Bereicherung des mythischen Repertoires durch die Heranziehung der Argonautensage, aber die Art ist so recht charakteristisch, die neue Szene wird hier in direkte Parallele zur alten Perseusdarstellung gesetzt, und in diesem einen Zuge offenbart sich attischer Geist. Unmittelbar an diese Schüssel fügt sich die sog. Netosamphora an,[1] deren Größe von 1,22 m an die Dipylonriesen erinnert, denen sie in ihrer Funktion als Grabaufsatz folgt. Darüber lassen die Fundumstände keinen Zweifel und auch die Abnormität, daß sie bloß auf einer Seite dekoriert ist, findet dadurch eine Erklärung. Die Hauptdarstellung am Bauch des Gefäßes bildet jene Szene des Perseusmythos, die uns auf der äginetischen Schüssel verloren ging. Die geköpfte Meduse sinkt mit gefalteten Flügeln zu Boden und faßt mit der Linken ihr Knie, der Typus ist derselbe wie der auf der Dreifußvase, nur daß er dort aus Raumnot arg verschoben ist, die beiden Schwestern, mit großen Brustflügeln und recht liebevoll ausgeführten scheußlichen Fratzen sind in der Verfolgung des Perseus begriffen; den Ort der Handlung bezeichnen eine Reihe von Delphinen, die sich in einem Streifen unterhalb dieser Darstellung hinziehen. Ein Lotos- und Palmettengeschlinge trennt diese Darstellung von dem Bild am Halse, das seitlich von einem Mäanderstreif und

[1] Abgeb. Ant. Denkm. I, Taf. 57.

einem Rosettenbande eingefaßt wird. Herakles, nun schon bärtig, doch ohne Löwenhaut, faßt den vor ihm fliehenden Kentaur »Netos« am Schopf, tritt mit dem Fuß auf seinen Rücken und zückt das Schwert zum Stoße, während der Kentaur Gnade flehend seine Hände zum Kinn des Herakles bewegt. Mit ihnen dreht sich zugleich sein Oberkörper um, der Kopf jedoch behält seine Richtung. Diese naive Art, eine komplizierte Bewegung in einzelne Posten zu zerlegen, deren Summe die Resultierende ersetzen soll, beherrscht die ganze archaische Kunst.[1]

Herakles und Kentauren haben uns die ältesten mythischen Monumente neben Perseus und den Gorgonen gebracht, der große Fortschritt hier ist die Spezialisierung des einen Kentauren, doch Deianira, deren Gestalt sie ermöglicht hat, fehlt, und was als Gegenstück zu diesem Bilde geplant war, können wir kaum erraten, während dies beim unteren selbstverständlich erscheint, aber zu solcher Spezialisierung führte der Weg durch die Technik des Bronzereliefs, dessen räumliche Beschränkung hier wiederkehrt. Die Henkel unseres Gefäßes sind nicht durchbrochen, von einem Mäander eingefaßt und durch das Stück eines solchen geteilt und mit einer Eule, dem attischen Wappen, über einem Schwan geziert. Den Mundrand schmückt ein Fries von sauber ausgeführten Gänsen; die melischen Vasen bieten uns bereits die gleiche Reminiszenz an den Dipylonstil, die Streuornamentik ist die gleiche wie auf der Schüssel von Ägina.

Nur wenig kleiner ist eine zweite attische Grabvase (1,10), die an Feinheit der Ausführung die Netosamphora noch übertrifft, doch entbehrt das Hauptbild einer strengen Einfassung und seine Deutung scheint Schwierigkeiten zu unterliegen. Zwei Zweigespanne, auf dem einen ein jugendlicher, auf dem zweiten ein bärtiger Wagenlenker, halten ruhig nebeneinander, der gewaltige Löwe vor denselben ist rein ornamental und gehört nicht mehr zum Bilde, das nur ein Wagenrennen darstellen kann, und da es nur zwischen zweien stattfindet, die durch den Altersunterschied charakterisiert werden sollen, so kann es nur das mythische erste olympische Rennen zwischen Pelops und Oinomaos sein, als Vorläufer der berühmten Eröffnungsszene der Kypseloslade und der Gruppe vom Ostgiebel des olympischen Zeustempels. Die Stelle des Halsbildes vertritt ein zierlich ausgeführter Hahn, von breiten Flechtbändern eingerahmt. Die Ornamentik ist im ganzen auf derselben Stufe wie an den vorher besprochenen Gefäßen, aber von noch mehr überquellendem Reichtum; in die Füllornamentik sind an besonderen Stellen Einzelpalmetten eingesetzt, deren Farbenwechsel den bunten Eindruck wirksam steigert; als dekorative Leistung gebührt diesem Gefäß der erste Rang unter seinesgleichen. Eine jüngst in Bruch-

[1] Abgeb. Eph. arch. 1897, Taf. 5, 6 S. 67 ff. (Couve).

stücken gefundene dritte, die in ihrem Gesamtcharakter der Netosamphora näher zu stehen scheint als der letzteren, ist umso interessanter, als ihr Hauptbild offenbar den gleichen Mythos in andrer Fassung darbietet.. Auf einem von einem Flügelrossepaar gezogenen Wagen steht Pelops mit Hippodameia, welche die Zügel hält, während Pelops mit der hinter dem Wagen stehenden Sterope spricht, und wie um die Annäherung an die jüngere Kypseloslade zu vollenden, enthält das Halsbild ein Ringerpaar.[1] Hier fügen sich noch zwei Scherben ein, die Benndorf auf Taf. 54 seiner griechischen und sizilischen Vasenbilder veröffentlicht hat. Die eine in Ägina gefundene enthält aber eine Reihe schwimmender Schwäne, die uns an das Okeanosbild des hesiodeischen Schildes erinnern, unterhalb ist nur der Rest eines großen bärtigen Kopfes und vor ihm Buchstabenreste, die eine sichere Ergänzung kaum zulassen. Die zweite im Phaleron gefundene bietet einen Rest des gefesselten Prometheus und des auf ihm aufliegenden, von Herakles Pfeilen getroffenen Adlers. Der große Maßstab läßt uns das Gefäß in den Dimensionen der Netosamphora ergänzen, das erstere muß sie noch um ein bedeutendes übertroffen haben. Technik und Ornamentik weisen in die gleiche Richtung. Der mythische Reichtum dieser kleinen, aber wohl noch lange nicht abgeschlossenen Reihe zeigt, wie rasch sich das erworbene Gut gemehrt hat, aber noch findet sich keine Spur spezifisch attischer Prägung darunter. Die Anregung kam von außen, nun haben sich auch auf der Akropolis jene Blechstreifen mit gepreßten oder getriebenen Reliefs gefunden, die zuerst in Olympia zutage gekommen sind und durch das Alphabet gelegentlicher Beischriften als argivisch erkannt wurden.[2] Ihre weite Verbreitung und gewerbsmäßige Vervielfältigung hat sie zu den berufenen Trägern der bildlichen Tradition des Mythos gemacht und Argos als deren Zentrum hatte in seiner sagenberühmten Vergangenheit genugsamen Anlaß, sie zu pflegen. Das Hauptstück dieser Gattung ist die große olympische Bronzeplatte,[3] die einst einen Untersatz geschmückt haben wird. Von den vier nach oben sich verjüngenden Feldern sind die beiden unteren mit Figuren geschmückt, die dritte hat ein Greifenpaar, die vierte drei Adler. Unten nimmt die kleinere Hälfte des Ganzen Artemis mit vier mächtigen aber bereits Rückenflügeln ein, in jeder Hand hält sie einen Löwen am Hinterbein. Das zweite Bild zeigt Herakles im Kampf mit einem Kentauren, der von seinen Pfeilen getroffen

[1] Journ. of hell. stud. XXII (1902) Taf. 2, 3 u. 4, Restaurationsversuch, S. 29 ff. (Cecil Smith).

[2] Furtwängler, Olympia IV, Bronzen, S. 101, 699 ff. Wolters Ath. Mitt. XX (1895) S. 173 ff. und Amer. Journ. 1896, S. 350 ff. Carapanos Dodone Taf. 16, Bull. de corr. hell. 1892, S. 347 ff. (Holleaux) Taf. 10—15.

[3] E. Curtius, Das arch. Bronzerelief aus Olympia, Abhandl. d. Berl. Akad. 1879, Taf. 1 u. 2. Furtwängler, Olympia IV, Bronzen, Taf. 38 S. 100 ff. Friederichs-Wolters Gypsabgüsse Nr. 337. Collignon, Hist., S. 89, Fig. 45. Brunn, Kunstgesch., S. 121 Fig. 84.

sich flehend zurückwendet, ein Baum deutet wohl den Wald an. Der Vergleich mit dem Bilde der Netosamphora ist sehr lehrreich. Die räumlichen Bedingungen ließen hier wie dort nur einen Kentauren zu, der attische Maler hat diese überwunden, indem er den Nahkampf mit Nessos schuf; hier ist es ein dürftiger Auszug der Kentauromachie des Herakles geworden. Die Füllornamentik, in Bronze etwas deplaciert, fehlt nicht, es sind die wohlbekannten Punktrosetten, aber sie hat sich nur auf den ornamentalen Streifen gehalten, das Kentaurenbild ist davon frei geblieben. Die länglichen dünnen Blechstreifen, fast durchgehends seitlich von Flechtbändern eingefaßt, an den Enden von Palmetten abgeschlossen, sind in quadratische übereinander geordnete Bildfelder eingeteilt, die durch einen Triglyphensaum oder einen Eierstab von einander getrennt sind. Sie stehen in einem genetischen Zusammenhang mit den Diademstreifen ähnlicher Einteilung aber horizontaler Anordnung, die jedoch meist ornamentalen, und wenn figürlichen, nur ausnahmsweise mythischen Schmuck tragen,[1] der hier regelmäßig erscheint, doch ist deren tektonische Verwendung noch unklar. Von den in Olympia gefundenen Stücken hat die Platte mit dem Kampf des Herakles gegen den Halios Geron, dem Meergreise Nereus, durch ihr argivisches Alphabet die Zuteilung ermöglicht. Der Held hat den fischleibigen, kahlköpfigen Dämon gefaßt, der sich ihm durch die Änderung seiner Gestalt (die durch eine Schlange und Feuer, das über seinem Kopfe erscheint, klar gemacht wird), zu entwinden sucht. Dieser Zug ist in der attischen Kunst, in der auch unser Typus ein langes und reiches Nachleben feiert, auf die von Peleus überfallene Thetis, die Tochter dieses Alten, angewendet worden. Weiter begegnen uns hier die Bilder des gefesselten Prometheus, dessen Befreier leider nicht erhalten ist, und als weitere Heraklestaten sein Kampf mit einem krummnasigen, borstigen Dämon, den er mit seiner Keule verfolgt, und die selten dargestellte, niemals literarisch erwähnte Vertreibung des Alters, die dem künftigen Gemahl der Jugend präludiert; beide kehren in den Bronzeblechen vom böotischen Ptoion wieder, dann der Kampf mit Apollo um den delphischen Dreifuß, zu denen die von der Akropolis noch den mit dem nemeischen Löwen hinzufügen; Herakles im Hesperidengarten und den Kampf mit der Hydra liefern uns Diadembleche, die am Fuße von Akrokorinth gefunden, jetzt im Berliner Museum sind. Der troische Mythos ist gleichfalls gut vertreten, Ajas' Selbstmord bieten uns die Streifen der Akropolis zweimal, Hektors Lösung kehrt da und in einem olympischen Streifen wieder, völlig gesichert hat ihre Deutung die Replik auf einem Spiegel in Berlin.[2] Die Ergreifung der Kassandra durch Ajas am Palladion fand sich in Olympia,

[1] Arch. Anz. 1894, S. 117 f. (Furtw.). Bull. de corr. hell. XIX 1895, S. 219 ff. (Ridder).

[2] Furtwängler, Hektors Lösung, Festschrift für Curtius, S. 181 ff. Taf. IV.

das Gegenstück, Helenas Versöhnung mit Menelaos, bietet ein bisher falsch gedeutetes Bild vom Ptoion,[1] den Waffenstreit zwischen Odysseus und Diomedes, Athen und Olympia und Goldblättchen von Korinth. Ferner findet sich noch Theseus Kampf mit dem Minotaur (Akropolis), Zeus Blitze schleudernd gegen Typhon (Ptoion) und eine Sphinx über einem ihr zum Opfer gefallenen Jüngling. Diesen mythischen Bildern fügt sich noch das mehrfach wiederkehrende einer Gorgo im Laufschema, eine Quadriga, wie ein Reiterbild, als Abschluß der Streifen ein heraldisch angeordnetes Löwen- oder Sphinxenpaar an. Die Zahl der Fundstellen dieser Stempelreliefs, die auch in Dodona zutage gekommen sind, wird sich wohl bald mehren, sie haben auch in Italien zahlreiche Spuren hinterlassen, ihre Gleichartigkeit tritt immer deutlicher hervor, aber Umkehrungen, Zutaten und Überarbeitungen lehren uns, daß eine rein fabriksmäßige Herstellung doch nicht stattfand. Die gewaltige Einwirkung dieser in den kürzesten Formeln gebrachten mythischen Bilder auf die Kunst des sechsten Jahrhunderts ist schon vielfach beobachtet worden, der Bildschmuck der Kypsele, des amykläischen Thrones, die korinthische und attische Vasenmalerei zeigen den tiefsten Einfluß dieser metallenen Propaganda; einzelne dieser Bilder haben lange Geltung gehabt, und auch dort, wo ihre präzise Fassung erweitert wurde, merkt man noch den Ausgangspunkt; aber ihre metopenhafte Form bot doch der hervorbrechenden Erzählungslust nicht jenen Spielraum, dessen sie bedurfte, und die Friesform des Darstellungsraumes, wie sie der hesiodeische Schild bot, konnte sie nicht verdrängen. Das Kompromiß zwischen beiden, das der hellenische Tempel an seiner Front förmlich sanktioniert hat, bildet die Grundlage der mythischen Kunst des sechsten Jahrhunderts, aber die Elemente desselben und damit unsre Stempelreliefs gehören zweifellos noch dem voraufgehenden an.

Der hellenische Tempel in seiner einfachen monumentalen Schönheit, mit seinem Säulenbaldachin und seinem Giebel, mit dem plastisch-malerischen Bildschmuck seines Triglyphenfrieses ist in seiner steinernen Fassung ein Kind dieser Zeit. In das Anaktenhaus, das die Herrscher verlassen, zieht die Gottheit ein. Die Träume vom pelasgischen Urtempel, dessen so wohlkonserviertes Exemplar auf dem Berge Ocha in Euböa sich als ein Wachthaus aus recht historischer Zeit entpuppt hat,[2] sind ausgeträumt, seit wir wissen, daß die hellenischen Götter vom Anfang an auf Felsenthronen saßen und daß der Thronkultus auf hellenischem Boden dem Tempeldienst voranging,[3] der Apollo in seinem kunstgeschmückten Thron in Amyklä, das wichtigste Überbleibsel dieser vorhellenischen Götterkulte wird uns noch

[1] Bull. a. a. O. Taf. 11, 3.

[2] Wiegand, Der angebliche Urtempel auf der Ocha, Ath. Mitt. XXI (1896) S. 11 ff.

[3] Reichel, Vorhellenische Götterkulte.

beschäftigen, aber daß der tirynther Königspalast die Urform des Tempels enthält und nur der Säulenbaldachin fehlt, der das Gotteshaus von der Außenwelt absondert und als Anathema bezeichnet, haben wir bereits gesehen, und daß dieser nicht allzulange auf sich warten ließ, hat uns nun die von Dörpfeld mit so eminentem Scharfsinn aus den Bauresten und Nachrichten herausgelesene Baugeschichte des olympischen Heraion gelehrt.[1] Gerade dieses Beispiel aber zeigt am besten wie der steinerne Bau nur spät den Holz- und Ziegelbau verdrängte, in dem der vordorische wie der vorionische Tempel seine tektonische Formensprache errang, denn hier hat sich der Versteinerungsprozeß ganz allmählich und nie völlig vollzogen. Noch Pausanias sah im Opisthodom eine Holzsäule, es war die letzte der stattlichen Reihe von je sechs zu sechzehn Holzsäulen, die neben den vier im Pronaos und Opisthodom als Ringhalle den Tempel umgaben, und Stück für Stück, wohl schon vom siebenten Jahrhundert ab, wenn baufällig durch steinerne nach und nach ersetzt wurden, deren achtzehn erhaltene dorische Kapitelle den Eindruck »einer vollständigen Musterkarte verschiedener Kapitellformen« machen. Vielleicht schon zugleich mit den ersten Holzsäulen ist das schwere Lehmdach gegen ein Giebeldach mit Tonziegeln ausgewechselt worden. Aber Gebälk und Cellawände blieben unversteinert, das erstere bestand aus Holz, jene aus Lehmziegeln auf einem Quadersockel, deren Auflösung nach Zerstörung des Daches den von seiner Basis gestürzten Hermes des Praxiteles weich gebettet und »den Augen der byzantinischen Kalkbrenner« glücklicherweise entzogen hat. In das siebente Jahrhundert reichen die frühesten der steinernen uns in Resten erhaltenen Tempel zurück, die ionische Weise wird in Kleinasien kaum jünger sein als die dorische, die in Hellas entstanden und durch die Kolonisation nach Westen getragen wurde, wo uns die ältesten Beispiele auf unteritalischem und sizilischem Boden erhalten blieben, während sie in ihrer Heimat durch Umbauten dem reifen Dorismus fast durchgängig angepaßt wurden. Die letzten Stadien des Versteinerungsprozesses haben sich erst im sechsten Jahrhundert vollzogen und von dem allerletzten nennt sich uns noch der Autor desselben. Pausanias erwähnt vor dem steinernen Dache des olympischen Zeustempels das Dedikationsepigramm unter einer Apollostatue in Naxos, in welchem der Gott den Stifter Euergos Sohn des Byzes von Naxos als Erfinder der marmornen Dachziegel preist.[2] Er bezieht, wie das nach ihm moderne Forscher getan haben, das Lob auf den Vaternamen, und gibt aus seiner grundgelehrten Quelle die Zeit dieses Byzes mit Alyattes und Kyaxares, also in den Anfang des sechsten Jahrhunderts,

[1] Dörpfeld, Festschrift für Curtius, S. 139 ff. und Olympia II, Baudenkmäler, S. 27 ff.

[2] Arch. epigr. Mitt. IV, S. 2 Anm. Puchstein, Arch. Anz. 1890, S. 162. Sauer, Ath. Mitt. XVII (1892) S. 77.

an. Indes mag diese Erfindung immerhin noch im siebenten Jahrhundert gemacht worden sein, so hat am völlig steinernen Tempel noch bis tief in das sechste Jahrhundert hinein ein merkwürdiges Überbleibsel des vorhergehenden Holzbaues seine Geltung behalten, die Simen und Geisonverkleidungen aus Terrakotta mit prächtiger Ornamentik, die uns die olympischen Thesauren und sizilischen Tempel in erster Linie geboten haben.[1] Das älteste und prächtigste Beispiel stammt vom Schatzhaus der Geloer, und zeigt den dekorativen Typus vor dem Aufkommen des schon an dem alten Tempel mit den berühmten Metopen in Selinus angewendeten Kymations. Das Flechtband enthält innen ein Motiv von übereinandergestülpten Blüten, das dem vierten mykenischen Vasenstil entstammt und im selinuntischen Exemplar bereits verkümmert; wir dürfen es noch in das siebente Jahrhundert setzen. Aber was von uns erhaltenen Tempelresten diesem noch angehört, ist gar zu dürftig, um hier einer eingehenden Behandlung unterzogen zu werden. Der gewaltige Tempel auf der Burg von Selinus, den man einst in unmittelbarer Folge der Gründung der Stadt im Jahre 628 errichtet glaubte, kann nun nicht mehr nach ihr datiert werden, da man in seinen Fundamenten die eines älteren Baues wiedergefunden hat, und wenn nun mit ihm auch sein Metopenschmuck in das sechste Jahrhundert hineingerückt ward, so haben wir dafür doch glücklicherweise einen etwas besseren Ersatz in drei neugefundenen selinuntischen Metopen,[2] die jene an Altertümlichkeit so weit überragen, daß man der Versuchung kaum widerstehen kann, sie mit den Resten jenes zweiten Baues in Verbindung zu bringen und darnach zu datieren. Die eine bietet nichts weiter als das Bild einer Sphinx, die zweite Europa auf dem Stier und die leider arg fragmentierte dritte Herakles den kretischen Stier bewältigend.

Die Europametope ist die interessanteste dieser Reihe; auch hier tritt als mythischer Hintergrund Kreta hervor. Die Darstellung ist im Gegensatz zu den stark heraustretenden Metopen des erhaltenen alten Tempels flach gehalten, in der Art der getriebenen Bleche. Europa hält sich mit der einen Hand am Horn, mit der andern am Rücken des Stieres fest, der die Fluten durchschwimmt. Sein nach rückwärts gestrecktes rechtes und hochgehobenes linkes Vorderbein scheint diese Tätigkeit irgendwie zum Ausdruck bringen zu wollen, aber der eigentliche Zweck dieser seltsamen Bewegung ist doch nur, für das Delphinpaar Raum zu schaffen, das das Meer wirksam veranschaulicht. Die ornamentale Stilisierung der Mähne als Stirngelocke, der Wamme und der geflochtene Schweif steigern den tektonischen

[1] Über Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke 41. Berliner Winkelmannsprogramm von Dörpfeld, Graeber, Bormann und Siebold.

[2] Abgeb. Mon. ant. I, Taf. 1, 2, 3 S. 957 ff. (Salinas).

Eindruck des altertümliche Zierlichkeit atmenden Werkes. Das Material ist weicher poröser Sandstein, der des Überzuges des Putzes und der Mitwirkung der Farbe nicht entraten kann. Kaum viel jünger, soweit die spärlichen Bruchstücke ein solches Urteil zulassen, werden die Metopen von dem dorischen Tempel in Mykenä sein, der sich über den Trümmern des Königspalastes erhob und wie uns eine dort gefundene Inschrift eines Bronzeplättchens lehrt, der Athena geweiht war.[1] Ihr Thema scheint eine Kampfdarstellung gewesen zu sein, und dazu wird auch ein besonders interessantes Fragment gehört haben, das die Leiche eines Gefallenen von einer harpyienartigen Gestalt gefaßt und getragen zeigt. Für die stilistische Würdigung kommt nur der einzig erhaltene Kopf einer Frau in Betracht. In welche Richtung er weist, werden uns die bald zu besprechenden Proben der Rundskulptur in Poros lehren.

Der Übergang vom Holztempel zum Marmortempel vollzog sich durch den Porostempel hindurch, der bis tief ins sechste Jahrhundert hinein im Osten wie im Westen seinen Platz hartnäckig behauptet. Die Präexistenz der Tempelskulptur in Holz hat nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich, doch die statuarische Skulptur hat auf hellenischem Boden den gleichen Werdegang durchgemacht wie die Architektur, und von ihrer Präexistenz im Holz haben wir wohl ebensowenig Reste als von jener, doch zahlreiche Zeugnisse sprechen uns viel von altehrwürdigen hölzernen, meist recht wundertätigen Götterbildern; der mythische Meister dieser letzteren ist der den Kretern von Athen weggekaperte Heros Daidalos. Ihm stellt die Tradition einen ganzen Generalstab von Künstlern von Fleisch und Blut an die Seite. Der Äginete Smilis, Sohn des Eukleides, dessen Name vom Schnitzmesser des Holzbildhauers abgeleitet ist, Meister des Schnitzbildes der Hera von Samos und der thronenden Horen im Heraion, ist sein minder berühmter Zeitgenosse. Seinen Landsmann Cheirisophos der im Apollotempel zu Tegea ein vergoldetes Holzbild des Gottes gemacht, und dazu »aus Stein« sein eigenes Bild gestiftet hat, wagt Pausanias mangels jeglicher Kunde nur in etwas allgemeine Beziehung zu ihm zu setzen, dagegen war der Athener Endoios, der Werke in Athen wie in Tegea, Erythrä und Ephesos geschaffen hat, ein so treuer Schüler, daß er dem Meister auf seiner Flucht nach Kreta gefolgt ist, was nichts andres besagen kann, als daß er so gut Kreter war wie sein Meister, und nur auf die gleiche Art zum Athener gemacht werden konnte. Ein leiblicher Bruder des Daidalos war in Athen zurückgeblieben und schuf dort den Dionysos Morychos aus porösem Stein, dem die Winzer zum Weinlesefest das Gesicht mit Hefe färbten, die Porosskulpturen der Akropolis haben ihn uns inter-

[1] Arch. Jahrb. XVI (1901) S. 18 ff. (Kuruniotis).

essant gemacht. Die Söhne des Daidalos, die in Kreta von einer kretischen Mutter geboren waren, Dipoinos und Skyllis, fühlen sich durchaus nicht als Sprossen des attischen Königshauses, sie ziehen nach Sikyon, wo damals König Kleisthenes Hof hielt, wandern dann nach Ätolien, werden aber infolge eines delphischen Orakelspruches wieder zurückberufen und begründen die Jahrhunderten trotzende Bildhauerschule von Sikyon die sich nach ihnen die der Daidaliden nennt.[1] Durch ein lächerliches, aber lange Zeit für bare Münze genommenes Mißverständnis, hat Plinius diese Daidalossöhne als die ersten Marmorbildner erklärt, wobei er gleichzeitig in einem Atem des alten Ruhms der sikyonischen Bronzewerkstätten gedenkt. Indes weder Marmor noch Bronze ist das Material jener ältesten Daidalidenplastik gewesen, sondern einerseits Holz, als dessen Verkleidung Goldblech besonders in Betracht kam, und Elfenbein, anderseits der weiche Porosstein, der sich mit dem gleichen Schnitzmesser bearbeiten läßt wie jenes. Beide Techniken sind bald erloschen, nur ward der ersteren im Schatten des Kultes noch eine Art Nachleben zu Teil; sie haben neuen dauernden Platz gemacht. Aus der einen Wurzel stammt die Chryselephantintechnik, die in der religiösen Kunst der Blütezeit durch die Großtaten eines Phidias und Polyklet die Weihe erhielt, wie die Bronzeplastik, deren frühestes Stadium das Sphyrelaton darstellt, das aus Metallblech, welches einem Holzmodell aufgehämmert wird, besteht, und zu der diesem zugrunde liegenden Holzfigur ein Duplikat bildet; aus der andern ist die Marmorplastik erwachsen. Von den Werken jener ersten haben wir begreiflicherweise nur literarische Kunde, aber wir werden noch sehen, wie sich fast auf direktem Wege in die Vasenmalerei ein monumentaler Nachklang dieser Technik gerettet hat. Die Zahl der uns erhaltenen Porosskulpturen ist in der letzten Zeit durch Funde und Ausgrabungen eine ansehnliche geworden, die ihre eingehende wissenschaftliche Beachtung gebieterisch fordert. An ihre Spitze stellen wir zwei Monumente deren Zusammengehörigkeit der erste Blick lehrt, während ihre Fundorte recht weit auseinander liegen, aber glücklicherweise genau soweit wie die Heimat und einer der peloponnesischen Schauplätze der Tätigkeit jener ersten Daidaliden, eine Halbfigur aus Kreta und ein Sitzbild, das bei Tegea gefunden ward. Gleich nach ihrem Erscheinen hat Emanuel Löwy[2] die

[1] Klein, Studien zur gr. Künstlergesch. II. Die Dädaliden, Arch. epigr. Mitt. V, S. 84 ff. Die scharfsinnige Gegenschrift von Robert, Arch. Märchen, S. 1 ff. »Die Dädaliden« ist durch den Richterspruch der monumentalen Überlieferung geradezu zum Musterbeispiel kritischen Überwitzes gestempelt worden. Vgl. Löwy, Rendiconti d. Acc. di Lincei 1891, S. 602. Dümmler, Kleine Schriften III, S. 339. Studniczka, Jahrb. II (1887) S. 153 und Urlich, Beiträge zur Kunstgesch., S. 3. Arch. epigr. Mitt. XI, S. 204 Anm. 13 (Klein) und XII, S. 60 f. (v. Holzinger).

[2] a. a. O. Die kretische Figur nach Joubin, Rev. arch. 1893, S. 10 ff. Taf. III u. IV.

kretische Figur an der Seite ihrer peloponnesischen Schwester bekannt gemacht und die volle Bedeutung dieser Übereinstimmung hervorgehoben, ihre eingehende Besprechung von Joubin hat dieses Resultat nur verstärken können. Wie das Material so ist auch die Größe bis auf eine unbedeutende Differenz übereinstimmend, die Kopfform ist dieselbe, nur das verstümmelte Antlitz der peloponnesischen Figur erhält durch den Vergleich mit der kretischen seine Züge wieder, das Haar fällt beidemale in je vier Locken zu seiten des Gesichtes und in je acht Locken in den Nacken herab, ein Quadratsystem mit angesetzten Spitzen soll eine sorgsame Anordnung verdeutlichen. Am Vorderkopf und an den Schläfen sind an der kretischen Halbfigur flach gehaltene Haarpartien im Holzschnittstil gelegt, deren Fehlen drüben wohl nur die arge Zerstörung verursacht hat, einen Ersatz dafür bietet der Gewandüberwurf, der hier fein gefranst ist, während er dort nur einfache Säumung zeigt. Das Sitzbild von Tegea entstammt der gleichen Kunstschule um nicht zu sagen, der gleichen Hand, die die Halbfigur von Kreta geschaffen hat, die monumentale Überlieferung hat der literarischen von den kretischen Daidaliden, die in die Peloponnes ziehen, das Siegel aufgedrückt. Glücklicherweise sind wir jedoch in der Lage diesen beiden weiblichen Gewandfiguren einen Vertreter des nackten männlichen Typus zuzugesellen, der sich als solcher allerdings erst zu legitimieren hat. Unter dem Titel »Apollo von Naukratis« hat Kieseritzky im Jahrbuch des archäologischen Instituts 1892 Taf. 6 (S. 179) eine hocharchaische Alabasterstatuette der Sammlung Golenischeff veröffentlicht, die 1887 in Kairo aus dem Besitze des Dr. Oikonopulo erworben wurde. Aus dieser Tatsache allein läßt sich die Annahme, daß sie aus Naukratis stamme, nicht ableiten, nicht einmal, daß sie in Ägypten gefunden sei, und Kieseritzkys mißlungener Versuch sie stilistisch mit archaischen Figuren aus Naukratis zusammenzustellen, gleicht einem Gegenbeweis. Bemerkt er doch ganz richtig: »Es ist eben ein völlig neuer Typus, den wir in dieser Statuette vor uns haben, so neu, daß er uns in Verlegenheit bringt, wenn wir ihn irgendwo herleiten, oder mit einem Analogon aus der griechischen Kunstübung belegen wollen.« Dieser Verlegenheit hat das Erscheinen der kretischen Frauenfigur ein Ende gemacht. Alle von Kieseritzky hervorgehobenen charakteristischen Merkmale wiederholen sich hier, wie die schmale zugleich aber die größte Seitenausdehnung bietende Stirn, zu der die Nase im stumpfen Winkel steht, wulstige Oberlippe, schmale Unterlippe, zurückweichendes Kinn, langgeschnittene schmale Augen, die horizontal stehen und etwas hervorquellen, da sie durch das Herausschälen der

Mariani, Mon. ant. VI, S. 187 Fig. 24, Die arkadische, Bull. de corr. hell. XIV, Taf. 11 S. 382 (Bérard), eine zweite ganz entsprechend aus Arkadien, Kavvadias Kat. Nr. 6, abgeb. Eph. arch. 1874, Taf. 71.

anliegenden Fleischteile gewonnen sind, die Form des Gesichtes gleicht dem Umriß eines spitzen Eies. Dagegen wird man die Minderung der Haarfülle wohl auf Rechnung des männlichen Charakters stellen müssen. Das Material der Figur, Alabaster verdient noch ein besonderes Wort, es ist noch leichter mit dem Schnitzmesser zu bearbeiten, als der Poros und wird aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Brüchen von Knossos herstammen und nichts hindert die Annahme, daß auch die Figur aus Kreta in den Besitz des griechischen Doktors in Kairo kam.[1] Die treffliche Erhaltung des Kopfes, der noch Spuren von Bemalung, die Augensterne, ein Schnurrbärtchen und Andeutung einer Mouche aufweist, läßt ihn als den besten Vertreter des Daidalidentypus erscheinen. Lieblich mutet er uns freilich nicht an, in seinem fleischlosen, knochig-zusammengedrückten Bau zeigt er, wie Joubin richtig betont hat, keinerlei Verwandtschaft mit ägyptischem oder assyrischem Typus, sondern nationale Eigenart, doch nimmt er sich anderseits unter den archaischen Typen der griechischen Kunst noch fremdartig genug aus, um sich, wo er erscheint, kenntlich abzuheben, und sein Weiterwirken können und werden wir verfolgen, aber trotz des Fehlens manches Mittelgliedes läßt sich doch erkennen, daß seine Vorgeschichte weit hinaufreicht. Die mykenischen Metopenreste in denen er klar zutage tritt, werden wohl etwas jünger sein, aber immerhin in einem älteren Stadium zeigt ihn der bemalte Kopf aus Mykenä, und das Fresko im Palaste von Knossos verrät eine nahe Verwandtschaft, auch erinnert uns der Maskenstil an jene Goldmasken der mykenischen Tholosgräber, und an die Tatsache, daß sich im vergoldeten Holzbild eigentlich jene Schmuckweise weiter bis in historische Zeit erhalten hat.

So steht denn die Bildhauerschule der kretischen Dädaliden, die die glorreiche Geschichte der hellenischen Plastik eröffnet, zugleich als Schlußwort des Kapitels der »mykenischen« Kunst, die sich uns jüngst als eteokretische enthüllt hat. Und wenn sich jene Meister von dem mythischen Ahnherrn, dem Heros jener Kunst direkt abgeleitet haben, dessen Namen den Künstler schlechtweg bedeutet, so spiegelt sich darin ihr stolzes Bewußtsein des Zusammenhanges mit der fast ein Jahrtausend alten heimatlichen Kultur. Je reicher die Monumente jener Zeit dem Boden Kretas entströmen werden, um so deutlicher wird jener Zusammenhang zutage treten, aber in den Tagen, da Dipoinos, Skyllis, Cheirisophos von Knossos nach der Peloponnes und Chersiphron und die Seinen nach Kleinasien ziehen, wo wir übrigens auch den Spuren jener ersten noch begegnen werden, war die große Rolle Kretas zu Ende geführt und seine Kunst in der fest-

[1] Allerdings hat uns auch Naukratis eine Anzahl archaischer Alabasterstatuetten neben solchen von Poros geliefert, und wenn es daher als möglicher Fundort immer noch in Betracht kommen kann, die stilistische Zuteilung ändert dies keinesfalls.

ländisch-hellenischen und kleinasiatisch-ionischen, deren Wachstum und Blüte sie so mächtig befördert hat, ohne Rest aufgegangen. Nichts als der alte mythische Ruhm erinnert an die vergangene Herrlichkeit. Auf festländischem Boden verpflanzt hat dasselbe Reis frische Wurzeln geschlagen und ist rasch zum mächtigen Stamme gewachsen, und gleich die übrigen Reste der Porosskulptur zeigen eine neue eigenartige Entwicklung. Aber vergessen wir nicht daß, was wir als Inkunabeln der hellenischen Kunst zu betrachten gewohnt waren, sich mit gleichem Recht als Ausläufer ihrer ersten Blüte betrachten läßt. Wenn wir nun hier darauf verzichten, das Oberteil einer Porosstatue aus dem Inkunabelnsaal der Münchener Glyptothek anzufügen,[1] das ihr »Entdecker« in diese Reihe eingestellt hat, so rechtfertigt sich diese Unterlassung durch den mittlerweile geführten Nachweis von dem etruskischen Ursprung dieses vorgeblichen »Agamemnon«. An ihrer Stelle mag eine aus Delphi stammende Bronzefigur Platz finden, die trotz des andern Materiales ihre direkte Abkunft aus der Schule der kretischen Dädaliden nicht verleugnen kann.[2] Die sprechende Ähnlichkeit ihres Kopftypus mit dem der kretischen Halbfigur bürgt dafür, und wenn ihr Herausgeber dem einzigen Stück ihrer Bekleidung, dem Gürtel, eine eingehende Studie gewidmet hat, die diesen mit der homerischen Mitra identifiziert, so ist er auf diesem Wege über einige uns auch hier interessierende Monumente (namentlich S. 176 vgl. 6) bis in das Reich der mykenischen Kunst zurückgelangt, wohin aber auch die der stilistischen Betrachtung führt. Wir aber wollen uns nach diesem Exkurse zu einem Hauptwerke der monumentalen Porosskulptur wenden, zum Kolossalkopf der olympischen Hera, dem Reste des thronenden Kultbildes im Heraion.[3] Pausanias, der noch das Standbild des Zeus neben ihr sah, nennt beide ἔργα ἁπλᾶ, schlichte Werke; der Ausdruck ist sowohl auf das Porosmaterial wie auf den altertümlichen Eindruck gemünzt, ein Künstlername, den man auch vergebens hineinkonjiziert hat, wäre uns jedenfalls erwünschter als dieses Kunsturteil. Der Kopf von doppelter Lebensgröße, an dem das Hinterhaupt und die Nase abgeplattet ist, trägt als Abzeichen der Würde den Kalathos, der aus einer Reihe aufrechter Blätter, die wohl wechselnd bemalt waren, besteht und von einem um seinen Ansatz geschlungenen Zopf festgehalten wird. Mit dem Hinterhaupt ist uns auch der Schleier verloren gegangen, dessen Spur ein horn-

[1] Furtwängler, Eine altgriechische Porosstatue in München, Ath. Mitt. XXI 1896, Taf. 1 S. 1 ff. und Katalog der Glyptothek Nr. 46. Der Nachweis Watzingers, Ath. Mitt. XXV 1900, S. 447 ff., daß diese Statue in Chiusi gefunden und von ihrem einstigen Besitzer Dorow schon 1829 bekannt gemacht wurde, enthält zugleich eine recht zeitgemäße Warnung vor dem unbedingten Glauben an den Wert der »Marmorstudien«.

[2] Bull. de corr. hell. 1897, Taf. X u. XI S. 169 ff. (Perdrizet).

[3] Treu, Olympia III, Taf. 1 S. 1 ff., wo die frühere Literatur mit erschöpfender Genauigkeit verzeichnet ist.

artiger Rest links vom Kalathos bildet. Die Göttin wird ihn angefaßt haben, die henkelartige Stellung des wie angeklebten Ohres mag wohl durch ihn bedingt sein. Das sorgfältig gestrichelte Haar umzieht die Stirn im Wellenornament, darüber ist eine rote Binde gelegt. Die hohe Stirn, die flachen Augen, die schmalen scharfgeschnittenen Lippen lassen die völlige Umformung des Dädalidentypus erkennen, der Schnitzstil bleibt in der flächenartigen Behandlung der Wangen in der kerbartigen Führung der Linien erhalten, aber das Fleisch, das über dem Knochengerüst liegt, beginnt sichtbar zu werden, es verzieht sich um den Mund zu einem Lächeln, die erste Spur eines geistigen Ausdrucks in der archaischen Kunst. Die Augensterne wie die Pupille sind durch Zirkelkreise vorgezeichnet und dieses Instrument hat dem Meister hier auch weitere Dienste geleistet, die Dreiteilung des Gesichtes zeigt ein zugrunde gelegtes Maßsystem, dem wir im einzelnen nicht weiter nachspüren wollen. Die Tatsache, daß es für uns hier zum erstenmale auftritt, mag vielleicht in der Vergrößerung ihren Ursprung haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung wird dadurch nicht gemindert.

Eine reiche Ernte von Porosskulpturen ergaben die Ausgrabungen der Akropolis. Es mag fraglich sein, ob auch nur einer ihrer sechs hochaltertümlichen Porostempel, deren architektonische Reste Wiegands Scharfblick gesondert, den Einfall der Perser im Jahre 480 noch erlebt hat. Zum Teil wenigstens sind sie schon vorher unter die Erde gekommen, verdrängt durch glänzende Neubauten, denen sie im Wege standen, die der Perserbrand in das gleiche Grab senkte. Und so sind sie uns gerettet worden mit vielen anderen Zeugen altattischer Kunst und Herrlichkeit, die eine schaffensfreudige Generation als Schutt, nur gut zur Auffüllung des Terrains für neue Taten geachtet hat. Die Durchwühlung dieses Schuttes blieb unserem historisch denkenden Geschlecht vorbehalten. Sie ist so gründlich geschehen, daß das Athen des sechsten Jahrhunderts uns nun leibhaftiger gegenwärtig ist, als es dem perikleischen Zeitalter war. In den Beginn dieses sechsten Jahrhunderts, zum Teil aber wohl noch an das Ende des siebenten reichen jene Porosskulpturen heran, deren Farbenfrische, zumal unmittelbar nach ihrer Aufdeckung, ihre Wirkung noch erheblich steigert. Wir übergehen die prächtige Gruppe des von einem Löwenpaar angefallenen Stieres[1] und wenden uns zu den mythischen Reliefs, welche die Giebel alter Burgheiligtümer füllten. Der Tempelgiebel, den

[1] Zuletzt einsichtig besprochen von Watzinger: Die archaischen Tiergruppen der Akropolis in Wiegands S. 89 genanntem Buche, S. 214 ff., der die Reste dreier weiterer ähnlicher Gruppen zusammengestellt und trefflich erläutert hat. Zu einem Porosgiebel hat nur eine stilistisch ältere Gruppe gehört, die der marmornen Tiergruppe vom Apollotempel zu Delphi, Bull. de corr. hell. 1901 Taf. IX u. X S. 457 ff., sehr nahe steht.

nach guter Tradition die Korinther erfunden haben sollen, muß damals noch ziemlich neu gewesen sein, wenigstens hat die Art unserer Meister sich mit seinen tektonischen Forderungen abzufinden, etwas naiv Ursprüngliches; Schlangen und Fischleiber füllen die Giebelecken am besten, demnach wird das Repertoire ziemlich eintönig. Am besten erhalten sind vier Stücke, die sich zu zwei Paaren zusammenschließen, so daß die Vermutung, je eines derselben habe zu ein und demselben Tempel gehört, als naheliegend gelten durfte. Das eine Paar ist größer und zeigt die Gestalten fast zu vollem Rund ausgearbeitet, während das kleinere flach gehalten erscheint. Zu jenen gehört ein dreileibiges, in einen Knäuel von Schlangenleibern endigendes Wesen, das man für Typhon erklärt hat und trotz seiner ruhigen Haltung als im Kampfe mit Zeus befindlich annahm, und Herakles, der den Triton bezwingt; zu diesem eine Wiederholung dieser Heraklestat und die Darstellung vom Kampfe des Helden mit der Hydra. Für das erste Paar hat Wiegands baugeschichtliche Forschung auf der Akropolis eine überraschende Lösung gebracht, es hatte einst den alten Hekatompedon geschmückt, dessen prächtige Publikation durch den glücklichen Entdecker jetzt vorliegt.[1] Der Tempel erhob sich, wie der alte in Mykenä, über den Trümmern des Palastes, als dessen Nachfolger und als Vorgänger jenes, den wir seit Dörpfelds so überaus folgenreicher Entdeckung als den alten Tempel zu bezeichnen gewohnt waren. Es ist ein schlichter dorischer Bau mit doppelter Antenhalle, von dessen buntem Farbenschmuck die perspektivische Ansicht der linken Giebelecke auf Taf. I eine wirksame Vorstellung gibt; mit den grellen Tönen, in denen die Giebelgruppen geleuchtet haben, steht er im besten Einklang. Brückners allzukühner Versuch der Wiederherstellung dieser Giebel[2] darf durch die neuen Ergebnisse der Forschungen Wiegands, Schraders und Heberdeys als erledigt gelten. »Typhon« und Triton sind nicht in zwei Giebel zu verteilen, sondern sie füllten die beiden Hälften des einen vollständig, denn der Zeus, der gegen Typhon seine Blitze schleudert, ist apokryph, und damit zugleich auch die bisherige Benennung dieses Mischwesens. Es ist als Zuschauer des Kampfes, der am Strande stattfindet, herangeschwommen, und hielt in zweien seiner Hände, die dem zweiten und dritten Leib angehören, einen Vogel »in der Art, wie Meerdämonen den Delphin tragen«. Wir werden kaum mehr Bedenken tragen in ihm ein Wesen dieser Art zu erkennen, und wenn wir auch unter den aller

[1] Wiegand, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis. Frühere Berichte über seine Arbeit bei Michaelis Arch. Jahrb. 1902, S. 5, Arch. Anz. 1899, S. 135 und 1891 S. 100.

[2] Ath. Mitt. XIV, S. 84 ff. Die Haltlosigkeit seiner Hypothesen hatte bereits Lechat dargelegt, vgl. Musée de l'Acropole, S. 120 ff.

Wandlungen fähigen Dämonen des Meeres keinen ähnlichen kennen, so finden wir doch auch sonst nicht seinesgleichen. Die bunten stilisierten Wasservögel, die an der von diesem Giebel zugeteilten Sima auffliegen, sind erst durch dessen richtige Deutung zu ihrem vollen Rechte gekommen. Von den drei Köpfen dieses Meerdämons hat der dritte, der berühmte »Blaubart«,[1] erst jüngst seinen endgültigen Platz gefunden, nachdem vergebens versucht ward, ihn auf den Rumpf des Tritons zu bringen. Es ist das unbestrittene Prachtstück dieser Kunst von geradezu verblüffender Lebendigkeit, die nicht allein auf der grellen Farbengebung — Haar und Bart blau, Fleischteile rot, Augenbrauen, Pupille und innere Kante der Augenlider schwarz, Iris grün, der übrige Augapfel gelb — beruht, sondern auch auf der starken Betonung, die Augen und Mund als den Trägern des Ausdrucks zuteil wird; jene sind groß, hochstehend und gewölbt, dieser breit und zu einem Lächeln verzogen; der ionische Silentypus wie der des »Kalbträgers« sind seine nächsten Verwandten. Originell ist auch die Art, wie eine Differenzierung der drei Leiber unter Festhaltung der Einheit des Ungeheuers versucht ward. Die beiden äußeren sind an der äußeren Seite mit einem je zweiteiligen Flügel versehen, der mittlere flügellose ist durch weißes Haar als alt gekennzeichnet; die Frage, wie bei Drillingen ein so respektabler Altersunterschied zu stande kommen könne, hat den Meister nicht gestört. Von der Tritongruppe besitzen wir zusammenhängend nur die Leiber der beiden Ringenden. Der nackte, kräftig gedachte, aber plump geratene Herakles hat sich an den fischleibigen Dämon herangeschlichen, der sich von seiner Umklammerung vergebens zu befreien sucht. Der menschliche Oberleib des Triton war blaßrot bemalt, die Farbe der Schuppen wechselt streifenweise zwischen rot und blau, ihre breiten Ränder sind in der weißlichen Steinfarbe belassen. Auch die Reste der Komposition des zweiten Giebels des alten Hekatompedon haben sich unter den Porosfragmenten der Akropolis so weit erkennen lassen, daß er nun ein würdiges Gegenstück zu den ersten bietet. Er enthält einen Dreiverein von Göttern. Inmitten thronte Athena en face, zu ihrer Rechten Zeus im Profil und links eine entsprechende Gestalt; die Giebelecken füllt ein mächtiges Schlangenpaar,[2] und daß es doch nicht ganz die Not des

[1] Wiegand, S. 77 ff. Abb. 88. Der »Blaubart«, Ant. Denkm. I, S. 30. Collignon, Hist., Taf. II. Perrot-Chipiez, VIII, S. 539. Typhon und Tritongruppe, Wiegand, Taf. IV. Typhon, Brunn-Bruckmann, Taf. 456a. Collignon, Fig. 99, vgl. S. 208 Anm. 3. Tritonkampf, Brunn-Bruckmann, Taf. 462b. Collignon, Fig. 98 S. 207 Anm. 1. Perrot-Chipiez, S. 537.

[2] Wiegand, S. 93 ff, Das Gesamtbild, S. 106, Der Zeustorso, Taf. VIII und Fig. 98/9. Lechat, S. 91. Perrot-Chipiez, S. 541. Der Athenatorso, Wiegand, Taf. VIII Fig. 100. Lechat, S. 23, vgl. auch das Postskriptum daselbst S. 144 ff. Das Schlangenpaar, Wiegand, Taf. V.

Künstlers war, die die Burgschlange verdoppelt hat, dafür hat sich noch ein spätes Schriftstellerzeugnis auftreiben lassen. Auch hier ist die Ausführung von besonderer Feinheit, und die Adler, die hier an der Sima emporsteigen wie drüben die Wasservögel, nehmen in gleicher Weise auf die Darstellung Bezug. Dieser Giebel hat offenbar den Eingang des Heiligtumes geschmückt, und der Wechsel von Ruhe und Bewegung in beiden kehrt bekanntlich in derselben Folge am olympischen Zeustempel wie am Parthenon wieder, er ist demnach altes attisches Kunstprinzip.

Von denjenigen Resten von Porosskulpturen der Akropolis, mit denen Brückner die zwei leeren Hälften des Tritons wie des Typhongiebels zu füllen unternahm, ist keines so lehrreich wie das Halbleibstück eines Herakles, das nun wohl seinen endgültigen Platz gefunden hat. Einst eng an den Blaubart[1] gestellt, nahm es sich dort recht fremdartig aus. Dieser Herakles trägt zum Unterschiede von den übrigen Heraklesfiguren der Porosgiebel, bereits das Löwenfell, dessen Zotteln mit großer Sorgfalt ausgeführt sind. Die feine Art der Arbeit kontrastiert wirksam mit der derbnaiven Haar- und Bartanlage dort, und auch der durch starke Verstümmelung in seiner Wirkung beeinträchtigte Gesichtstypus stimmt recht wenig in diese Umgebung. Die Urteile über seinen künstlerischen Wert sind stark verschieden. Das bei seinem Auftauchen bewunderte Stück wurde später als »brutal und an cyprophönizisches erinnernd« abgetan, während Wiegand gewiß mit Recht ihm den Preis vor allen Porosskulpturen der Akropolis zuteilt. Diese Urteile, wie das Werk werden uns erst verständlich durch die Rückerinnerung an den kretischen Dädalidentypus, mit dem es völlige Übereinstimmung zeigt. Und wenn es von hohem kunstgeschichtlichem Werte bleibt, den Einfluß dieser Schule, dessen Spuren der attische Mythos bewahrt, monumental aufzeigen zu können, so ist es doch von noch größerem Wert, sich von diesem altersgrauen Hintergrunde die kindliche Lebensfrische der beginnenden attischen Plastik abheben zu sehen.

Vom kleineren Tritongiebel, mit dem wir uns nun zu dem zweiten Giebelpaare wenden, ist so wenig erhalten, daß wir für die Füllung der andern Hälfte auf bloße Vermutungen angewiesen sind. Der Triton hier wird sich im farbigen Schuppenglanze von seinem größeren Bruder kaum

[1] Abgeb. Ath. Mitt. XIV, Taf. 3 2, S. 79 f. Lechat, S. 125. Wiegand, S. 209, der die Zusammengehörigkeit mit dem Torso einer weiblichen Figur und dem Fragment einer männlichen (S. 210 u. 212) erkannt hat. Eine sehr entsprechende Deutung verdanken wir Schrader, der diese drei Figuren, die sich als Herakles, Iris und Hermes erkennen ließen, mit den Resten einer Götterprozession, Wiegand, Taf. XV, zusammenbrachte, die die linke Seite desselben Giebels bildete, womit die Gesamtdarstellung sich als Einzug des Herakles in den Olymp erkennen ließ. Über die mögliche Zugehörigkeit dieses Giebels zum ältesten Erechtheion, Wiegand, S. 233.

viel unterschieden haben, aber der ihn fassende Herakles ist nicht mehr so parataktisch der ganzen Länge nach neben ihm gestreckt, und wenn sich diese Lage auch in dem später zu besprechenden Fries von Assos genau wiederholt, so verrät doch die Variation hier das Streben den Anforderungen des Giebels gerecht zu werden. Dem hier wiederholten Thema sind wir bereits bei Besprechung der argivischen Bronzebleche begegnet, es ist der weissagende Meergreis, der sich trotz aller Verwandlungskünste der Gewalt des kühnen Helden nicht entziehen kann. So hat ihn auch Bathykles auf seinem Thron zu Amyklä dargestellt, und ein alter Inselstein zeigt, daß er zum mythischen Stammkapital der griechischen Kunst gehört hat. Aber jenes Streben kommt erst deutlicher im Hydragiebel zum Durchbruch.[1] Der gepanzerte Held ist von seinem Wagen, dessen Zügel Jolaos hält, der sich nach dem Schauspiel umblickt, abgestiegen und schlägt nun mit der Keule auf das Ungetüm los, dessen Köpfe er einzeln mit der Hand herausgreift. Der Krebs, der der Hydra zu Hilfe kommt, verspätet sich diesmal. Da er die entgegengesetzte Ecke zu füllen hat, kriecht er vor den Pferden des Wagens, die ihn der Giebelneigung wegen gebeugt zu beschnuppern scheinen, und die Füllung der andern Giebelhälfte besorgt in gleich vorzüglicher Weise die Hydra. Und doch geht dieses Streben nicht weiter, als die Not, die es erzeugt hat, treibend wirkt. Herakles steht nicht in der Giebelmitte, er schwingt die bei diesem Abenteuer von der archaischen bildlichen Tradition gern vermiedene Keule nur, weil die Giebelhöhe sonst leer bliebe, ebenso wie Jolaos nur mit einem Fuß am Wagen, mit dem andern am Boden steht, weil er sonst gar klein geraten würde. Der überlieferte Typus ist, so weit es die Raumverhältnisse erfordert haben, umgemodelt worden, aber eine wirklich strenge Symmetrie, wie sie uns die Giebelgruppen von Ägina zeigen, ist einmal nicht im Geiste dieser Zeit, die auch das Bedürfnis nach Gleichmäßigkeit in der Architektur nicht in der Weise empfand, das lange nachher den kanonischen Dorismus zur Reife brachte. Der Darstellung des Hydraabenteuers begegnen wir bereits auf der Kypseloslade samt seinem von Jolaos gelenkten Wagen, den Pausanias aus Unkenntnis des alten Typus falsch bezogen hat, der Held schoß hier mit dem Bogen und Athena stand ihm hilfreich zur Seite. Auch der amykläische Thron enthielt eine entsprechende Darstellung, die uns hiermit auch auf ionischem Gebiet begegnet. Dahin gehört auch allem Anschein nach ein Vasenbild, dessen

[1] Eph. arch. 1884, Taf. 7 S. 147 ff. (Purgold) zugleich mit dem Vasenbild und dem Fragment des kleineren Tritongiebels. P. J. Meier, Ath. Mitt. X (1885) S. 237 ff. u. S. 322 ff. und Studniczka, Ath. Mitt. XI, S. 61 ff. Taf. II, Kleiner Tritongiebel und Rest eines bacchischen Porosgiebels. Der Hydragiebel Brunn-Bruckmann, Taf. 16 und Collignon, S. 213 Fig. 101. Wiegand, S. 292 ff. und Zuteilung, S 233.

Übereinstimmung mit unserem Giebel seit seiner Auffindung vielfach bemerkt wurde. Zwischen Jolaos' Wagen und Herakles steht auch hier Athena, deren Fehlen auf dem Akropolisgiebel nur den beengenden Raumverhältnissen zuzuschreiben sein wird, der Held gebraucht hier sein Schwert. Zwei Pferde des Viergespannes senken die Köpfe herab, um zu grasen, das Vorbild enthielt also bereits jenen Zug, der der Einpassung in den Giebel so gut entsprach. Unter der Hauptdarstellung zieht sich ein Streifen, Dionysos im Kreise seiner Silene, die an bacchischem Übermut und derbster Komik alles weit hinter sich lassen, was wir an sonstigen Beispielen der archaischen Kunst kennen. Da ist es nun sehr lehrreich, daß wir noch ein Stück eines attischen Porosgiebels besitzen, das im Umkreis des Dionysostheaters gefunden wurde und zweifellos einem dionysischen Heiligtum angehört hat. Es zeigt uns ein ähnliches bacchisches Treiben höchst ungenierter Art und bringt uns den Silen aus Poros in Erinnerung, neben dem der Redner Andokides einen Dreifuß als Siegesdenkmal seines zyklischen Chores gewählt hatte.[1]

Während unsre Giebelgruppen und mit ihnen noch manche andere Reste der attischen Porosskulptur, die uns mit ihnen wiedergegeben worden sind, in geschichtlich helleren Tagen versunken waren,[2] sind jener Silen samt seinem Herrn dem Dionysos Morychos, die einzigen Werke dieser Richtung, von denen uns literarische Kunde erhalten ist. Es war das Athen der solonischen Zeit, dem diese Denkmäler angehören, und wenn Solons Gesetze ebenso wie die Drakons, auf hölzerne Pfeiler geschrieben wurden,[3] während uns von den späteren Tagen Urkunden auf Marmor in gewaltigen Mengen oft so viel weniger Wissenswertes berichten, so liegt der Zusammenhang zwischen Marmorskulptur und Epigraphik klar zutage. Den hohen Schwung des attischen Geistes jener Tage lehren uns die solonischen Gedichte und Solons ideale Erscheinung, »die typische Verkörperung des Griechentums seiner Epoche«. Ionischer Einfluß ist auf allen Gebieten des Lebens gleich fühlbar. Politisch ist der Kampf mit Megara und Salamis zugleich der Kampf ums Dasein. Von dem Megara dieser Epoche

---

[1] Vita decem oratorum, S. 835 B. Winter, Ath. Mitt. XIII (1888) S. 118 f.

[2] Neben dem alten Hekatompedon hat Wiegand noch die architektonischen Reste von fünf kleineren dorischen Porosbauten der Akropolis nachgewiesen, vgl. das Übersichtsblatt Taf. XIII, deren einer B mit einer Apsis abschließt. Die Zuteilung der Porosskulpturen in die Giebel aber hat sich mit voller Sicherheit nur für den Hekatompedon erreichen lassen.

[3] Die Fragmente einer steinernen Kopie dieser Walzen (κύρβεις) aus dem fünften Jahrhundert haben sich gefunden. Eph. arch. 1885, S. 215 ff. Es ist mit ihnen gegangen, wie mit den hölzernen Säulen des olympischen Heraion, und Ed. Meyer irrt, wenn er danach auch das Original für steinern hält, Alte Gesch. II, S. 650, vgl. Busolt, Gr. Gesch. II ² S. 290 f.

haben wir glücklicherweise ein ähnliches Zeugnis, wie jene attischen Porosgiebel, das nicht um vieles jünger angesetzt werden kann, die Giebelgruppe ihres olympischen Schatzhauses, das nach der Inschrift, die Pausanias auf dem Schild über diesem las, aus der Beute eines Feldzuges gegen Korinth geweiht wurde, der für uns nicht datierbar ist.[1] Das Material ist olympischer Poros, die Blöcke sind erst nach der Versetzung in die Giebel also in Olympia selber ausgearbeitet worden. Der Farbenschmuck ist hier noch keineswegs im Schwinden begriffen, und wohl ebenso grell wie der attische. Dargestellt ist der Kampf der Götter mit den Giganten, leider ganz außerordentlich fragmentiert und verscheuert. Die Mitte nimmt Zeus im Zweikampf mit einem ins Knie gesunkenen Giganten ein, zur Rechten Athene und Poseidon, zur Linken Herakles und Ares mit je einem niederstürzenden Gegner. Das gleiche Thema im Giebel des pisistratischen Athenatempels, das verwandte im Tempel von Ägina, lassen uns hier eine strengere Lösung des Raumproblems erwarten; das ist nun nicht der Fall, Zeus steht nicht in der Mitte des Giebels, die noch immer unbetont bleibt, aber als untrügliches Zeichen, daß der prinzipielle Standpunkt noch genau derselbe ist, füllt die eine Giebelecke ein dem Poseidon angehöriges Seetier, die andere eine Schlange. Der Stil der Bildwerke ist, so gut die spärlichen Proben zu urteilen gestatten, vom attischen Porosstil stark verschieden. Zur Konstatierung eines megarischen Stiles, der sie mit den Metopen der selinuntischen Tempel, besonders mit dem von F, die gleichfalls eine Gigantomachie zeigen, verbinden soll, reichen sie nicht aus, die Übereinstimmungen sind doch etwas zu allgemeiner Art. Sie stehen einander zeitlich nahe, da sie beide in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts fallen, doch wird der Megarergiebel wohl der ältere sein. Daß es damals eine megarische Kunst von so weit übergreifender Kraft nicht gegeben habe, scheint doch das große Weihgeschenk, das uns Pausanias im Innern des Schatzhauses beschreibt, zu widerlegen, eine Gruppe aus Zedernholz mit Gold geziert, den Kampf des Herakles mit Acheloos, an dem Zeus, Deianira, Ares und eine ins Heraion hinübertransportierte Athena Anteil nehmen, von einem lakonischen Schüler des kretischen Brüderpaares Dipoinos und Skyllis. Wir werden auf diese Gruppe noch mit einem Wort zurückkommen müssen, aber man hat längst bemerkt, daß ein naher Zusammenhang zwischen Weihgeschenk und Thesauros nicht unwahrscheinlich sei, dieser ist doch wohl speziell für die Aufnahme jenes geschaffen worden.

Die olympischen Thesauren haben uns noch manche beachtenswerte Fragmente von Porosskulpturen geliefert, eine besonders interessante Mehrung danken wir den aus den delphischen Ausgrabungen entstammenden Metopen

[1] Olympia III, Taf. 2.

des Schatzhauses der Sikyonier.[1] Dieser Stiftername ist freilich nicht zweifellos, zumal uns ihr Stil ionisch anmutet, und bietet kaum einen sicheren Grund für die Zuweisung an die sikyonische Kunst: aber immerhin zeigen diese wenigen Reste einen Reichtum an mythischen Darstellungen in überraschender Freiheit der Auffassung. Die Europaplatte zeigt durch den Vergleich mit der selinuntischen ihre künstlerische Überlegenheit, die diese Metopen ziemlich nahe an das Ende dieser Technik ansetzen läßt. Die Durchbildung des Stieres ist eine bereits weit fortgeschrittene und wie Europa sich ängstlich festhaltend über dessen Vorderteil hinbeugt und ihn streichelt, vergegenwärtigt die Situation lebendig.[2] Trefflich ist auch der kalydonische Eber einer zweiten Platte; obschon die ihn fassenden Hunde weggebrochen sind, zeigt seine Angriffsstellung den mythischen Vorgang als dessen Abbreviatur er hier erscheint. In ganz köstlichem Holzschnittstil erzählt uns eine dritte die bisher durch keine bildliche Darstellung bekannte Geschichte von dem Rinderraub der Tyndariden. Kastor und Idas sind inschriftlich bezeichnet, der dritte Name blieb ungelesen. Alle drei marschieren in gleicher Haltung, die Doppelspeere auf den Schultern, und in der Rechten ein Stangenpaar haltend, mit dem die Herde in Ordnung gehalten wird. Die Vielzahl der Tiere ist in recht naiver Weise zum Ausdruck gebracht. Vor jedem der Männer erscheint ein Stierkopf en face in gleicher Reliefhöhe raumfüllend, hinter diesem im Profil übereinandergelegt die Umrisse je zwei weiterer Stiere. Die vierte Platte wird von zwei aus dem Reliefgrund in Vorderansicht herausgearbeiteten Reitern, den Dioskuren, begrenzt, zwischen denen sich ein Schiff befindet, auf dem drei Kitharisten in buntverzierten Gewändern stehen, der eine als Orpheus bezeichnet. Damit ist das Schiff als die Argo kenntlich, doch scheint es nicht als ob irgend ein spezieller Zug der Argonautensage dargestellt worden wäre, die Verbildlichung des sagenberühmten Schiffes selbst ist der Inhalt dieser Darstellung.

Die Metopen des selinuntischen Tempels C bilden die Erstlinge unseres Besitzes an Porosskulpturen,[3] wenn sie auch ihre ursprüngliche Rolle an die früher behandelten des älteren Baues abgegeben haben, und nach dem Ansatz, den uns die Baugeschichte an die Hand gibt, wohl um 580 also ziemlich der gleichen Epoche wie die attischen Porosgiebel angehören mögen.

---

[1] Abgeb. Bull. de corr. hell. XX (1896) Taf. X u. XI S. 657 ff. (Homolle), jetzt Fouilles des Delphes IV, Taf. 3 und 4.

[2] Der gleiche Europatypus wie auf dieser Metope des Schatzhauses hat sich jetzt auf dem Bruchstück einer archaischen Relieftonvase gefunden, das de Ridder, Mélanges, Perrot, S. 298 veröffentlicht hat, ohne diese Übereinstimmung zu erwähnen. Immerhin bietet sie einen Ansatzpunkt für die Frage nach dem Ursprung des Typus.

[3] Benndorf, Die Metopen von Selinunt.

Von den drei uns erhaltenen, die jetzt im Museum zu Palermo in ihrem architektonischen Aufbau hergestellt sind, befand sich die mit der Quadriga im mittleren Joche der sechssäuligen Tempelfront. Das Viergespann erscheint in der Vorderansicht, im Wagen stehen drei Figuren, von denen eine sicher weiblich ist, doch sind nur Fragmente derselben erhalten, und eine sichere Deutung ist nicht gefunden. Das Ganze fällt fast vollständig aus dem Reliefstil, indem das Bild aus der Tiefe herauskommt, aber für die Mitte eignet es sich doch und da sie diese Funktion mit einer zweiten teilt, so werden wir, falls es der Meister mit der Symmetrie ernst nahm, auch für diese eine gleiche Orientierung erwarten. Die Reste einer zweiten Quadriga hier geben uns die erwünschte Bestätigung und zugleich auch die einfachste Lösung des Raumproblems, sehr wahrscheinlich aber auch die des exegetischen Rätsels, denn diese beiden als räumliche Einheit hervorgehobenen Gespanne müssen auch wirklich zusammengehören, damit aber werden wir notwendigerweise auf das Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos geführt, das wir auf zweien der frühattischen Vasen erkannt haben und auf der Kypsele wiederfinden werden, die Frauengestalt erklärt sich hier als Hippodameia.

Die beiden andern erhaltenen Metopen sind vom nächsten Joch zur Rechten, Perseus tötet die Meduse und Herakles trägt auf einer Stange die Kerkopen fort, beide sind ebenso deutlich nach rechts orientiert, wie die Gespanne der Mittelmetopen es nach vorne sind, und diese einfache Beobachtung läßt uns ein Orientierungssystem, das die zehn Metopen dieser Tempelfront beherrschte, erkennen, denn es ist geradezu selbstverständlich, trotzdem uns die Restaurationsskizze auf S. 38 des Benndorfschen Buches davon nichts berichtet,[1] daß die Metopenreihe der linken Joche nach links gerichtet war. Wollte also der Beschauende den ganzen Schmuck einzeln erklärend durchgehen, dann konnte er von der Mitte ausgehend nach rechts oder links weiterschreiten bis zu dem einen Ende, von da aber mußte er zur Mitte wieder zurück, um ans andere zu gelangen. Diesen Weg hat Pausanias bekanntlich bei der Erklärung der Bilder der Kypsele in Olympia eingeschlagen, und seine Kommentatoren haben sich redlich bemüht, den Grund des seltsamen Zickzackweges seiner Beschreibung zu erraten; daß er im Orientierungssystem des Bildschmuckes liegt, beweist dieses Werk der gleichen Epoche bündig.

Die Perseusmetope behandelt das in der archaischen Kunst so vielfach wiederholte Thema in origineller Weise. Der Held hat weitausschreitend die im Knielaufschema vor ihm fliehende Meduse ereilt und vollführt nun

[1] Diese Erkenntnis findet aber doch auf S. 64 ihren Ausdruck, wo sie in einer heute nicht mehr ganz verständlichen Weise als »glückliche plastische Idee« ausgeführt wird.

seine Tat unter dem Schutze Athenas, die neben ihm steif dasteht, recht wie ein wunderkräftiges Götterbild. Er hat die Meduse beim Schopf gefaßt, ohne daß deren regelmäßige Haaranordnung ihm einen solchen bietet, und schneidet ihr nun mit seinem Schwert den Kopf herunter, die geläufige scheußliche Gorgonenfratze. Aus den bei dieser Prozedur unvermeidlichen Blutstropfen ist der Pegasus entstanden, und die Meduse faßt das kleine an sie heranspringende Flügelpferd mit der Rechten. Wie ihr Laufschema ein Stück Vergangenheit zeigt, so hält sie im Pegasos ein Stück Zukunft, der Meister will aber nicht einen Moment darstellen, sondern eine Begebenheit erzählen und macht das so gut es eben gehen will. Die Konkurrenz mit der Dichtung ist das Ziel der archaischen mythischen Kunst, sie kann daher der Beischrift nicht grundsätzlich entraten. Die Kerkopenmetope erzählt uns eine weit weniger bekannte Sage, von der wir nur aus späten Quellen literarische Kunde haben, aber ein altes Scherzgedicht, dessen Pointe schon Archilochos als ganz bekannt voraussetzt, hat die archaische Kunst zu einer ihrer frühesten humoristischen Schilderungen inspiriert, von der uns ein altkorinthischer Pinax und eine Reihe altattischer Gefäßbilder denselben festen Typus zeigen, der hier nur etwas schärfer ausgestaltet erscheint. Herakles hat die beiden Unholde, die ihn in diebischer Absicht im Schlafe überfallen haben — ihre genau entsprechende Bildung soll sie als Zwillinge charakterisieren — gefangen, an Händen und Füßen gefesselt an eine Stange gebunden, die er auf die Schulter nimmt, wie ein Jäger seine Beute, und mit starkem Schritt davonträgt. Das Weitere mußte der Beschauer aus seiner Kenntnis der Sage selbst hinzufügen. Durch den gewaltigen Gang des Helden mußten die herabbaumelnden Kobolde in Schwingungen geraten, die sie mit dessen Hinterteil in so nahe Berührung brachten, daß sie die Entdeckung von der zu ihrem Unheil eingetroffenen Prophezeiung der Mutter machen konnten. Die Komik dieser Klage hat den Helden so erheitert, daß er seinen Gefangenen die Freiheit wiedergab. Der derbe Spaß im Eulenspiegelton hat in die offizielle Redaktion der Taten des Herakles keine Aufnahme gefunden und ist einem gebildeteren Geschlecht in Vergessenheit geraten.

Die Technik der selinuntischen Metopen steht der der beiden größeren attischen Porosgiebel sehr nahe, hier wie dort ist der Zusammenhang mit dem Reliefgrund nur lose gewahrt, und die Figuren soweit als möglich der Rundskulptur angenähert, die Art wie die Köpfe hier fast durchgehends in Vorderansicht erscheinen, während die Profilstellung für Malerei und den strengen Reliefstil obligat bleibt, erinnert an den Blaubart und seine Genossen. Die fortschreitende Entwicklung drängt aber Giebel- und Metopenplastik bald in verschiedene Richtung. Der Rückfall der ersteren in den Reliefstil, wie ihn vor allen der attische Hydragiebel aber auch der der olympischen

Schatzhäuser zeigen, ist ganz vorübergehend und nur durch äußere Umstände, vor allem die Kleinheit jener Bauten bedingt, die vollständige Loslösung und der Übergang zur Freiskulptur erfolgt gleichzeitig mit dem Übergange zur Marmortechnik, während die Metope, von jenen ältesten selinuntischen abgesehen, die sich aus einem von uns bereits erörterten Grunde dem Flachreliefstil anschließen, auf dem Wege, der sie zum Paradigma des klassischen Hochreliefstiles macht, verharrt. Wie stark aber dieser in seinen Anfängen von dem Bestreben, es der Freiplastik nachzumachen, beherrscht ist, lehrt ein hochaltertümliches in Tanagra gefundenes Poroswerk, das Grabrelief für Dermys und Kitylos,[1] bisher einzig in seiner Art und gründlich verschieden von dem für die alten Grabsteine sonst obligaten Flachrelief. Die beiden fast rund gearbeiteten Gestalten stehen in dem metopenartig behandelten Block wie in einem Kasten und stoßen mit den Köpfen an die Deckplatte, die Inschrift an der Basis sagt uns, daß Amphalkes dies für Kitylos und Dermys gestiftet habe; rechts an der Seite ist der Name des ersten, links des zweiten angeschrieben, sie gleichen jedoch einander völlig. Sie stehen in Vorderansicht, den einen Fuß vor, den andern zurück, den einen Arm gesenkt, den andern dem Genossen um den Hals gelegt, puppenhaft und hölzern, aber so wenig der Meister seine Absicht erreicht hat, zu verkennen ist sie doch nicht, er hat den um diese Zeit wohl neuen Typus der nackten, stehenden Jünglingsfigur für sein Paar verwertet. Wir können hier wohl einen Einfluß der beginnenden Marmorkunst auf die Porosskulptur konstatieren, doch wir werden noch sehen, daß die Beeinflussung gegenseitig gewesen ist. In gleicher Weise wie in der Relieftechnik gehen unsere Metopen auch in der Bemalung mit den Giebelskulpturen zusammen. Sie hoben sich von dem roten Reliefgrund in der gleichen dort verwendeten Farbenskala bunt ab, von der hier freilich nur mehr schwache Spuren erhalten sind. Der Mitwirkung der Farbe hat auch die Marmorplastik nicht entraten können, für die Porosskulptur aber erfüllt sie auch die Aufgabe, das minderwertige Material zu verdecken; sie übernimmt die Rolle, die Putz- und Terrakottaverkleidungen im architektonischen Gebiete besorgen. Auch die kräftige Behandlung der Körperformen ähnelt, doch fällt sie hier direkt ins Derbe und Wuchtige, wie von den schweren Verhältnissen der dorischen Architektur direkt angezogen. Der naiven Frische, der jugendlichen Lebenskraft, die die attische Porosskulptur durchzieht und sie auf eine künstlerisch höhere Stufe stellt, gegenübergehalten, nehmen sich diese Metopen primitiver aus als sie wirklich sind. Es ist eine andre Kunstrichtung, und die altspartanischen Reliefs,

[1] Athen Nationalmuseum Kavvadias Nr. 56, Friederichs-Wolters Nr. 44. Collignon, S. 194.

auf die man zum Vergleiche hinzuweisen pflegt, zeigen eine unverkennbare Verwandtschaft. Aber die Schlagworte ionisch und dorisch reichen nicht aus und ebensowenig das von einer lokalen Kunst. Da müßten doch die vier in annähernd gleichen Abständen zeitlich aufeinanderfolgenden selinuntischen Metopenserien eine größere Verwandtschaft untereinander zeigen, als dies in der Tat der Fall ist. Lokal ist bloß der allen gleiche Poros, der in der nächsten Nähe gebrochen wurde, und erst in der jüngsten Serie taucht der parische Marmor zur Charakterisierung des weiblichen Fleisches auf, jedoch schon die nächste Serie vom Tempel F, der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen ist, zeigt deutlich den Einfluß der Marmortechnik. Aber aus dem Festhalten des Poros folgt keineswegs, daß Sizilien hinter dem Mutterland zurückgeblieben und »Provinz« geworden ist; besäßen wir eine ähnliche Reihe Metopenserien aus diesem, dann würde sie uns vielleicht ein ähnliches Schauspiel bieten.

Die engen Beziehungen zwischen Holz und Porosplastik lassen die Frage der Priorität als unzulässig erscheinen; genügte doch für beide Arten das gleiche, vom Tekton, der etwas anderes war als unser heutiger Kunsttischler, entlehnte Handwerkszeug, während die Marmorplastik das ihre vom Steinmetz erborgen mußte. Aber eine Art von Arbeitsteilung hat sich zwischen den beiden Techniken doch von selbst eingestellt. Die Verzierung der Tempelfassade mit plastischem Schmuck fiel ganz der Porosskulptur zu, in der Rundplastik aber hat sie die Konkurrenz gegen die Holzskulptur bald aufgeben müssen, die deren eigentliche Domäne noch lange blieb. Schritt für Schritt ist sie gegen die erstarkende Marmor- und Bronzeplastik zurückgewichen, die noch lange die Spuren dieses heißen Ringens trägt, ihre Monumente aber sind uns unwiederbringlich verloren gegangen und nur die literarische Kunde gewährt uns von deren einstiger Fülle eine annähernde Vorstellung. Die wenigen Reste der Porosrundplastik gehen ohne jeden Übergang in die der Anfänge der Marmorskulptur über, es bedarf in jedem einzelnen Falle der petrographischen Bestimmung, ob wir Poros oder Marmor vor uns haben, die Betrachtung der Form läßt uns im Stich, weil die Charakteristica der Holzskulptur da wie dort in gleicher Schärfe hervortreten. Unsere Handbücher der griechischen Plastik geben diesem Verhältnis in einfacher Weise Ausdruck, indem sie es für gut finden, die Poros- und Marmormonumente in bunter Reihe anzuordnen. In der Tat ist ein Werk wie die der Artemis in Delos von der vornehmen Naxierin Nikandre gestiftete Statue[1] nichts weiter, als ein versteinertes Xoanon von, wie ein Blick auf den allerdings arg verstoßenen

[1] Athen Nationalmuseum Kavvadias Nr. 1. Collignon, S. 120 Fig. 89, Brunn-B., Taf. 57 a.

Kopf zeigt, kretischem Typus, trotz des naxischen Marmors. Der Stein hat die Form eines an den Seiten abgerundeten Brettes, ein Gürtel teilt den Körper in zwei sehr ungleiche Teile, die Arme liegen gestreckt am Leibe an, die Spitzen der geschlossenen Füße kommen unter dem Gewand als abgerundete Platten hervor, die geballten Hände sind durchbohrt, um jene langherabhängenden Kettchen zu tragen, die uns die Reproduktionen hochheiliger Bilder verwandten Stiles auf Münzen kennen gelehrt haben. Die Spuren einer reichen Bemalung sind festgestellt worden. Besonders merkwürdig ist die Inschrift, die nach einem lange festgehaltenen Brauche das Werk selbst reden läßt. Noch lobt es nicht seinen Meister, sondern den diesmal weiblichen Auftraggeber; wir werden am Koloß der Kypseliden der gleichen Tatsache begegnen.

Der Statue der Nikandre haben wir nur ein Bruchstück einer im Heiligtum des Apollon Ptoos in Böotien gefundenen Porosstatue[1] an die Seite zu stellen, die linke Hälfte des Unterteiles einer Gewandfigur, unter deren Saume die Werkinschrift wie die Meistersignatur angebracht, aber leider verstümmelt ist, wir vermögen sie nicht zu ergänzen. Hat die Form der Nikandrestatue an ein Brett erinnert, so wird man hier ebenso deutlich an einen Balken gemahnt, es ist der Hermenpfeiler, dem wir hier zum ersten Male monumental begegnen.

Die Herme, das Überbleibsel der Urzeit der griechischen Plastik, hat diese selbst überdauert, auch dies Wunder ward von der schützenden Macht des Kultus vollbracht. Die Färbung des Gewandes am Steinbild ist nur eine Erinnerung an die ursprüngliche Bekleidung des Holzbildes, deren Besorgung der Obhut der Priesterschaft anvertraut war, wie die übrige Pflege des Gottes. Der heilige Peplos der Hera, der panathenäische der Athena, der gefüllte Kleiderschrank der Brauronia und zahllose andere Anzeichen lehren uns das Festhalten an diesem Brauche zu einer Zeit, da das Götterbild längst aus dem Kleiderstock ein Kunstwerk geworden war. Aber dieses embryonale Stadium, dessen Spuren die Kultgeschichte für jede einzelne Göttergestalt nachweisen kann, hat sich nur für Hermes und Dionysos dauernd erhalten, ohne übrigens deren weitere kunstmythologische Ausgestaltung zu beeinträchtigen, und intermittierend für den Kriegsgott, denn das Tropaion, der auf dem Schlachtfelde eingerammte, mit einer Rüstung behangene Pfahl, der Ahnherr unserer Vogelscheuchen, ist ein solches Götterbild. Jene beiden wandelten und wirkten auf Erden und waren Geleiter und Schützer im Jenseits; darin liegt der Grund, warum man sie auf den Straßen und Plätzen beließ wie sie waren, und auf der Sonnenhöhe attischer Kultur hat der Hermokopidenprozeß die elementare

[1] Athen Nationalmuseum Kavvadias Nr. 6. Collignon, S. 122 Fig. 61.

Kraft dieses scheinbar versunkenen Glaubens offenbart. Und als man nun in späteren Tagen den Verstorbenen zum »neuen Hermes« oder »neuen Dionysos« erhob, da setzte man dem alten Pfeiler statt des typischen Keilbartes einen Kopf mit individuellen Zügen auf und goß damit den neuen Wein in die alten Schläuche. So war er denn immer noch im Schatten des Kultes zum Träger des Porträts geworden. Die glatten, geraden Flächen unserer heutigen Büste künden noch, daß sie nichts weiter ist als eine Abbreviatur der Herme. Das neu entstandene Kopfbildnis, der prägnante plastische Ausdruck der Moderne ist ein grünes Reis auf dem alten Stamme aus der plastischen Urzeit von Hellas.

Drittes Kapitel

Die griechische Kunst an den Tyrannenhöfen

An der Wende zum sechsten Jahrhundert bietet die hellenische Welt ein Bild, dessen überraschende Ähnlichkeit mit dem Italiens zu Beginn des Quatrocento dem historischen Blick nicht entgehen kann. Eine Reihe mächtiger Gewaltherrscher als Sieger aus dem Kampf der Stände hervorgegangen, halten Adel und Volk im Zaum und führen mit der in ihre Hand gelegten Kraft des Staates weit ausgreifende politische Pläne durch. Das Volkswohl wird durch große Bauten und gemeinnützige Anlagen gefördert, Gewerbfleiß, Handel und Verkehr begünstigt, die Gunst der Götter wie ihrer Priester durch prächtige Weihgeschenke gewonnen, die zugleich als Zeugen der Macht ihrer Stifter dienen sollen. Ihre glänzende Hofhaltung wird aber auch zum Zentralpunkt des nationalen geistigen Lebens, Künstler und Sänger sammeln sich da im Wetteifer um die Gunst des Machthabers, und diese wiederum wetteifern untereinander, die gefeiertesten Kräfte an ihren Hof zu ziehen. Zu dem alten Typus des fahrenden Sängers gesellt sich nun der des fahrenden Künstlers, und wie der Güterumsatz durch die Geldprägung einen ungeahnten Aufschwung nimmt, so entwickelt sich nun auch auf geistigem Gebiet ein lebhafter Verkehr, der die hellenische Nation sich selbst und den Völkern aller Windrichtungen näher bringt. Die Tyrannis ist gleichzeitig in Ionien und den beiden Isthmosstaaten in Erscheinung getreten und nach beiden Richtungen haben kretische Daidaliden ihren Einzug gehalten. Eine zusammenhängende Nachricht haben wir nur in Plinius' Erzählung von Dipoinos und Skyllis seltsamen Schicksal in Sikyon,[1] wohin er sie »rund um Olympias 50« gelangen läßt, »als noch die Meder herrschten, ehe Kyros den Perserthron bestieg«. Was das kunstreiche Brüderpaar gerade dorthin zog, läßt sich unschwer erraten. Die Dynastie der Orthagoriden hatte Sikyons Ruhm begründet. Im Schatz-

[1] Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 321 ff. und meine früher erwähnte Arbeit über diese Schule.

hause der Sikyonier zu Olympia stand noch zu Pausanias Zeit ein eherner Thron, dessen Inschrift sein Gewicht auf 500 Talente angab und als Stifter Myron und das Volk von Sikyon nannte, der Anlaß war der olympische Wagensieg dieses Herrschers Ol. 33 = 648 v. Chr. Aber Kleisthenes, der damals regierte, überstrahlte seine Vorgänger, die Edelsten von ganz Griechenland strömen an seinen Hof als Freier um seine Tochter Agariste, und diese Werbung, in der der Athener Megakles, der Urgroßvater des Perikles Sieger bleibt, wird uns von Herodot in einer Form erzählt, die ein altes Gedicht noch durchschimmern läßt. Aber das Wunderlichste ist doch seine kühne und doch schlaue Politik Delphi gegenüber. Der Heros Adrastos, dessen Kult dem ihm feindlichen dorischen Adel besonders ans Herz gewachsen war, gehörte als Argiver zu seinen Gegnern, und sollte des Landes verwiesen werden. Verbot er doch den Rhapsoden den Vortrag der homerischen Gedichte, weil sie von den Argivern soviel Schönes enthielten. Eine diesbezügliche Anfrage in Delphi trug ihm von der Pythia die Antwort ein, Adrastos sei König von Sikyon, er aber ein Frevler. Kleisthenes weiß sich jedoch zu helfen, er gibt die tragischen Chöre, die die Taten des Adrastos besangen, dem Gotte Dionysos, dem sie ja von Rechts wegen gehörten und führt aus Theben den Kult des Melanippos, des Todfeindes des Adrastos ein, wie um ihn aus dem Lande hinauszuärgern. Aber Delphi vergalt er den Hohn dadurch, daß er es gerettet und den »heiligen Krieg« für seine Unabhängigkeit ruhmvoll geführt hat. Dieser geschichtliche Hintergrund bringt in eine dürre plinianische Notiz volles Leben. Die Sikyonier bestellen aus Staatsmitteln bei Dipoinos und Skyllis die Statuen von Apollo, Artemis, Herakles und Athena, die Künstler werden vor Fertigstellung des Werkes vertrieben und ziehen nach Ätolien, die göttliche Strafe bleibt nicht aus und das Orakel befiehlt die Künstler zur Fertigstellung des Werkes zurückzuholen, was mit großem Kostenaufwand geschieht. Die legendarische Umhüllung der dürren Angabe ist ziemlich durchsichtig. Die Gründungssage der sikyonischen Kunstschule mußte erklären, wie ihre Stifter, die auch an andern Höfen reiche Beschäftigung fanden (der Zug nach Ätolien hat sich als historischer erwiesen), dazu kamen, in Sikyon zu bleiben und da zu wurzeln. Ohne Götterspruch, Not und Teurung konnte das natürlich nicht abgehen. Aber auch mit dem großen Werk, das sie endlich fertigstellen, hat es seine besondere Bewandtnis. Man hat es lang eingesehen, daß die vier Götterbilder sehr einfach in eine mythische Formel zu bringen sind, der Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles, dem Athene hilft, während Artemis ihrem Bruder beisteht. Und man hätte diese von Otfried Müller ausgesprochene Idee wohl nicht aufgegeben, wenn man bedacht hätte, wie diese mythische Parallelisierung so ganz im Geiste des Kleisthenes war, dem die Pythia ja gleich-

falls den Orakelspruch verweigerte, und der dann doch wie Herakles mit ihr seinen Frieden in ehrenvoller Weise gemacht hatte.

Wir werden uns diese Götterbilder, über deren Material wir keinerlei Kunde haben, wohl als vergoldete Sphyrelata denken müssen, nicht bloß weil eines derselben, die Athene, vom Blitz getroffen wurde, was im Altertum als Zeichen göttlicher Anerkennung galt, sondern weil uns eine aus armenischer Quelle stammende Nachricht berichtet, Kyros habe bei der Eroberung von Sardes vergoldete Erzbilder der Artemis, des Apollo und Herakles (das letztere wird ausdrücklich als Werk des Dipoinos und Skyllis bezeichnet, aber in einer Weise, die die gleichen Künstlernamen für die übrigen wenigstens nicht ausschließt) erbeutet und nach Armenien gesendet. Sie findet eine indirekte, aber sehr wirksame Unterstützung durch den Text des Plinius, denn wir begreifen nun, warum er das kretische Brüderpaar gerade mit Kyros Perserherrschaft in Beziehung bringt. Die drei Statuen in Lydien sehen wie eine Kopie des sikyonischen Staatsauftrages aus. Es gibt wohl nur zwei Möglichkeiten, den Tatbestand zu erklären: Dipoinos und Skyllis könnten ebensogut wie Chersiphron und Metagenes in Ionien eine Tätigkeit entfaltet haben, die wir dann aus chronologischen Gründen wohl noch in die Zeit des Alyattes setzen müßten; aber es dünkt uns wohl nicht ausgeschlossen, daß Kleisthenes in Verbindung mit dem Lyderreiche getreten sein könnte, was in den Rahmen seiner weit ausgreifenden Politik sehr gut passen würde, und dies würde die Annahme nahe legen, die Kopie des bedeutsamen Werkes habe von Sikyon ihren Weg nach Sardes gefunden. Von ihrer anderweitigen Tätigkeit berichtet Plinius nur kurz, Ambrakia, Argos und Kleonä wären mit Werken des Dipoinos gefüllt gewesen, des Skyllis hat er dabei nur darum nicht gedacht, weil es ihm stets unbehaglich war, für ein Werk mehr als einen Meister anzunehmen. Glücklicherweise schildert uns Pausanias ihr Werk im Dioskurentempel zu Argos, die Dioskuren, ihre Frauen und ihre beiden Söhne und die Pferde waren aus Ebenholz, die letzteren mit Elfenbeineinlagen gearbeitet, und in Kleonä sah er eine Athenastatue beider. Clemens von Alexandrien weiß außer der argivischen Dioskurengruppe noch von einer Artemis Munichia in Sikyon und einem Herakles in Tyrins, der also der dritte unserer Überlieferung wäre; wir besitzen in dem kretischen Herakles der Amazonengruppe auf der Akropolis einen gewiß nahen Verwandten dieser Statuen. Tyrins Kleonä lagen in der Einflußsphäre von Argos, in letzterem Gebiet sind die Nemeen als Konkurrenz gegen die isthmischen Spiele zur Feier argivischer Heroen um diese Zeit gestiftet worden. Die kretischen Meister standen demnach auch im Dienste des von Kleisthenes so grimmig gehaßten Feindes, und das verdient aus einem ganz besonderen Grunde unsere Beachtung. Die von ihnen in Sikyon gestiftete Kunstschule war von ihren

frühen bis in ihre späten Tage eine argivisch-sikyonische. Aber auch im Dienste der korinthischen Kypseliden sind sie gestanden. Ihre Tätigkeit in Ambrakia und in Ätolien, für die uns auch der von Tatian als Zeitgenosse des Phalaris erwähnte Künstler Polystratos von Ambrakia und das Fortleben ihrer Schule in den Metopen vom Apollotempel von Thermon Zeugnis ablegt, findet dadurch eine einfache Erklärung. Ambrakia ist eine Gründung des Kypselos, der dort seinen Sohn Gorgos zum Herrscher einsetzte, dem dessen Sohn Periander in der Regierung nachfolgte. Aber die Verbindung mit der Secundogenitur der Kypseliden kann doch kaum die primäre sein. Der mächtige Nachbar des Kleisthenes, Periander, Kypselos Sohn, der in der Kunstpflege mit diesem wetteiferte, hat allen Anspruch darauf, jene, wenigstens indirekt, vermittelt zu haben. Chronologische Schwierigkeit bietet diese Annahme kaum, ob es gleich zunächst so aussieht. Perianders Regierungszeit wird von den alten Chronographen verschieden und ungenau angegeben, das Ende läßt sich nur rund um 585 ansetzen, während ihr größerer Teil noch im siebenten Jahrhundert liegt. Kleisthenes' Herrschaft ist zeitlich ebensowenig genau abgrenzbar, sicher bleibt nur, daß ihre Dauer bald nach Beginn des sechsten Jahrhunderts bis über dessen erstes Drittel hinaus sich erstreckte. Plinius' Datierung der sikyonischen Reise des kretischen Brüderpaares um Ol. 50 = 580 gibt sich selbst als ungefähre, wir können aber mit ihr das Auslangen finden. Haben wir die Legende richtig erklärt, deren Aufgabe darin bestand, Sikyon den Ruhm der Priorität zu dem der Dauer hinzuzufügen, und diesen mit den gesicherten, zum Teil recht fernen Schauplätzen ihres Schaffens zu vereinigen, so entfällt damit die Ausweisung wie die Rückkehr, sie wurden eben am Schluß ihres Wanderlebens in Sikyon seßhaft; die einzelnen Phasen desselben genauer zu fixieren, vermögen wir nicht, ihr Erscheinen in Hellas wird sich demnach an die Wende des siebenten Jahrhunderts setzen lassen, und das ist vor allem für die Datierung der Kypseloslade, wie wir noch sehen werden, von Wichtigkeit. Doch zuvor wollen wir noch einen Blick auf ihren Schüler werfen, ihrer »Genossen« Endoios und Cheirisophos haben wir früher bereits gedacht. Besonders gut ist Sparta vertreten, und da wir in den uns erhaltenen Reliefs lakonischen Fundortes die Tätigkeit einer lokalen Schule erkennen können, die evident unter dem Zeichen des Holzstiles steht, so interessieren uns diese Nachrichten ganz besonders; sie zeigen die Meister in Olympia beschäftigt. Hegylos und sein Sohn Theokles schufen dort die Hesperidengruppe.

Im Schatzhaus der Epidamnier beschreibt uns Pausanias das große Weihgeschenk: Atlas die Himmelskugel tragend, Herakles und den von der Schlange umwundenen Hesperidenbaum und fünf Hesperiden, die seinerzeit

von der Gruppe getrennt im Heraion standen, sämtliche aus Zedernholz, aber es ist doch unumgänglich, auch hier Einlagen aus Gold und Elfenbein mindestens für die goldenen Äpfel und die Schlangenschuppen anzunehmen. Die Inschrift, die Vater und Sohn als die Künstler nannte, war an der Himmelskugel angebracht. Wird man schon hier an die Dioskurengruppe von Argos erinnert, so fast noch mehr bei der im Megarerschatzhause aufgestellten Gruppe des mit Acheloos kämpfenden Herakles von dem Spartaner Dontas, oder Medon,[1] der mit seinem Bruder Dorykleides, Schüler des Dipoinos und Skyllis war. Die Kämpfer umstanden »Zeus« und Deianira, die der Kampfpreis war, als »Zeus« ist hier, wie Flasch[2] wohl richtig vermutet hat, von Pausanias Oineis deren Vater interpretiert worden, der hier weit mehr am Platze war, und Ares, der dem Acheloos zu Hilfe eilt; Athena, die dem Herakles beistand, war sonderbarerweise auch hier abgetrennt und zu den Hesperiden ins Heraion gestellt, das geradezu zu einem Depot hocharchaischer Skulpturen verwendet wurde. Auch diese Werke waren aus Zedernholz mit reicher Goldeinlage. Zum Dreifußraub ihrer Lehrer stimmen beide inhaltlich. Von Dorykleides sah Pausanias im Heraion eine Statue der Themis, die dort mit den thronenden Horen des Smilis aufgestellt war und von ihm mit diesen in Zusammenhang gebracht ward, der durchaus möglich erscheint; sie war wie diese von Gold und Elfenbein. Ein drittes Schülerpaar Tektaios und Angelion kennen wir nur als Meister des mehrfach ewähnten delischen Kultbildes. Apollo hielt stehend in der Rechten den Bogen, auf seiner Linken standen drei »Chariten« wie man der Dreizahl wegen diese Musenbilder taufte, eine mit einer Lyra, eine mit Doppelflöte, die mittlere mit der an den Mund gesetzten Syrinx. Über das Material dieses so bedeutsamen Werkes hat uns ein Stück eines delischen Tempelinventars aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert willkommene Kunde gegeben, und ein anderes auch noch einen Anhaltspunkt betreffs der Dimensionen.[3] Die Königin Stratonike, Tochter des Demetrios, hat für den Apollo einen goldenen Kranz im Gewicht von 604 und drei für die Chariten im Gesamtgewicht von 31 Stateren gestiftet. Von der Apollostatue wird ein Stück zu einem Barren umgegossenes Gold im Gewicht von 98 D 3 Ob, von den Chariten ein solches von 27 D 3 Ob verrechnet. Dieser Umguß kann nur durch das Schadhaftwerden des Goldüberzuges des ganzen Werkes verursacht sein, das also ein vergoldetes Holzbild vielleicht mit Elfenbeineinlagen war. Solche Werke dädalischer

[1] Robert, Arch. Märchen, S. 111 ff.

[2] In Baumeisters Denkm. des klass. Altertums, S. 1104 C.

[3] Bull. de corr. hell. VI (1882) S. 128 (Homolle). Über die attischen Münzbilder mit dem Beizeichen dieser Statue vgl. daselbst S. 129 Anm. 3. Arch. Zeit. 1882, S. 332 (Furtwängler) und Collignon, Hist., S. 225 Fig. 106.

Technik gab es aber auch ohne Autornamen vor allem in Olympia die Menge. Es war die Zeit, da auch die Siegerstatuen aus Holz gemacht wurden. Im Heraion gibt Pausanias eine lange Liste solcher gold-elfenbeinerner Götterbilder, die er als hochaltertümlich bezeichnet und auch in den Schatzhäusern gab es noch einiges mehr als wir bisher kennen gelernt haben, so in dem der Selinuntier einen Dionysos, dessen Gesicht, Hände und Fußspitzen aus Elfenbein waren und im benachbarten der Metapontier einen Endymion, mit Ausnahme des Gewandes aus dem gleichen Stoff gefertigt, in beiden Fällen war, wie das Schweigen des Berichterstatters verrät, Holz das Hauptmaterial.[1] Olympia ist früh zum Zentrum der Dädalidenkunst geworden und auf lange hinaus geblieben. Das berühmteste Meisterwerk der Chryselephantintechnik, das olympische Zeusbild des großen Regenerators derselben stand da in einer Umgebung, die sich wie eine kunstgeschichtliche Erläuterung dazu ausnahm.

Unsere volle Aufmerksamkeit aber haben wir unter diesen Schätzen Alt-Olympias der Kypseloslade zuzuwenden, deren ausführliche Beschreibung eine der großen Oasen in der Wüstenei der Pausaniasschen Periegese bildet und ein kunstgeschichtliches Problem ersten Ranges zur Verhandlung gestellt hat. Die zahlreichen und eingehenden Besprechungen desselben haben trotz vielfacher und gründlicher Meinungsverschiedenheiten doch eine Reihe von festen und wichtigen Erträgnissen zutage gefördert. Zweifellos ist vor allem, daß sie ein Dädalidenwerk war. Die Technik, Zedernholz mit Gold- und Elfenbeineinlagen bezeugt dies zur Genüge. Ebenso sicher war diese Kypsele ein Weihgeschenk der Kypseliden, und ein redendes, so gut wie der »ganz goldene« Koloß der Kypseliden, der mit ihr nahe zusammengehört. Die antike Legende hat das Verhältnis umgekehrt und den Namen des Stifters aus dem Werke heraus erklärt. Ihr Stifter war zweifellos Periander, der auch als Stifter des Kolosses überliefert ist, sie kann demnach nur an die Wende des sechsten Jahrhunderts anzusetzen sein, also da Dipoinos und Skyllis lebten und wirkten, die nun einmal in direkte oder indirekte Beziehung mit diesem Werk wie mit dem Koloß gesetzt werden müssen, da eine Verbindung zwischen ihnen und dem Kypselidenhofe in Korinth angenommen werden darf. Als glanzvolles Zeugnis der Kunstpflege an diesem hat sie uns jedenfalls zu gelten, doch bevor wir uns einer eingehenden Erörterung des fast überreichen Bildschmuckes zuwenden, wollen wir noch einige andere Zeugnisse über die Kunst in Korinth unter der Kypselidenherrschaft in Erwägung ziehen. Plinius berichtet uns, das Verdienst, die Malerei in Griechenland erfunden zu haben, sei von einigen Sikyon, von andern Korinth zu-

[1] Pausanias VI, 19, 7 u. 8.

geschrieben[1] worden und nennt uns den korinthischen Erfinder Kleanthes. Von ihm sah man in einem Artemistempel bei Olympia zwei Bilder, eine Iliupersis und eine Athenageburt und von seinem Genossen Aregon Artemis auf einem Greifen. Diese Bilder wurden im Altertume viel beachtet, ein gelehrter Erklärer schob dem Poseidon des Athenageburtbildes die Absicht unter, seinem kreißenden Bruder einen Thunfisch als Linderung anzubieten und lehrt uns damit den Typus des Gottes kennen, wie wir ihn auf den gleich zu besprechenden Korinthischen Pinakes finden. Eine völlig genaue Zeitbestimmung dieser Meister ist damit freilich nicht gegeben, sie werden wohl an den Beginn des sechsten Jahrhunderts anzusetzen sein. Von dem Korinther Aridikes und dem Sikyonier Telephanes, die diese Kunst »zuerst ausgeübt haben«, weiß er zu berichten, sie hätten Linien eingestreut, aus denen die Beischriften entstanden seien. Damit können nur die Streuornamente gemeint sein, deren Zusammenhang mit den Inschriften demnach auch der alten Kunstschriftstellerei einleuchtete. Da aber jene mit dem siebenten Jahrhundert zu Ende gehen, so wird man diese »ausübenden Meister« etwas älter als jene »Erfinder« ansetzen dürfen. Der Korinther Ekphantos hat die Farbe erfunden, er oder nach Plinius sein Namensbruder ist gemeinsam mit einem der drei anderen Künstler, unter denen auch Eucheiros genannt wird, dem von Kypselos vertriebenen Bakchiaden Demaratos in die Verbannung nach Italien gefolgt. Den Eucheiros aber macht Aristoteles zum Erfinder der Malerei und nennt ihn einen Dädaliden.[2] Damit sind wir wieder an unserm Ausgangspunkt angelangt, und sehen, daß auch die Wanderung der Dädaliden nach Italien, die ebenso geschichtlich ist wie die nach Ambrakia, durch die Legende als Landesverweisung erklärt wird. Auf guter echter Überlieferung beruhen aber noch zwei Dinge, die wir nachprüfen können, das hohe Alter der Malerei in Korinth, die die Handelsstraße nach Italien hinübergeführt hat, und der Anteil der Dädaliden an derselben. Das erste bezeugen vor allem die Korinthischen Vasen, deren Fabrikation ins achte Jahrhundert hinaufreicht, in die Zeit der Kolonisation Siziliens und Italiens wie der Eroberung von Korkyra. Die enge Berührung mit den Pionieren des Westens, den Chalkidikern, hat zu einer dauernden Interessengemeinschaft geführt, die wohl schon früh auf die korinthische Kunst von förderndem Einfluß gewesen sein wird. Den italischen Markt hat die korinthische Ware in Gemeinschaft mit der chalkidischen und ostionischen durch das ganze siebente Jahrhundert behauptet und ist erst im sechsten durch den attischen Einfluß zurückgedrängt worden, doch hat sie sich mit der Ausdehnung ihrer Seemacht unter den Kypse-

[1] Overbeck, Schriftquellen, Nr. 375 ff. Vgl. Robert, Arch. Märchen, S. 121 ff. Klein, Arch. epigr. Mitt. 1887, S. 193 ff. Studniczka, Jahrb. II (1887) S. 148 ff.

[2] Studniczka a. a. O. S. 153.

liden auch andere Absatzwege geschaffen, in Ägypten, auf den Inseln des Archipelagos, in Rhodos, Cypern, Kleinasien, der Krim, auf vielen Punkten des hellenischen Festlandes, Sardinien und sogar jenseits der Alpen in Oberdeutschland sind korinthische Vasen gefunden worden. Nach Abstreifung der letzten Reste geometrischer Dekoration zeigt die ältere Gruppe dieser Gefäße das plötzliche Hereinbrechen eines orientalischen Einflusses, den wir bei der Besprechung der ionischen Kunst näher ins Auge fassen werden. Das vegetabilische Streuornament, ziemlich klobiger Art, bedeckt den größten Teil der Bildfläche und füllt die Zwischenräume der Tierstreifen, aus denen die Hauptmasse der Darstellungen besteht; dazwischen taucht auch gelegentlich eine phantastische Flügelfigur oder eine menschliche Gestalt zu Pferde oder zu Fuß auf, mythische Darstellungen und Inschriften schaffen sich Platz. Das älteste Beispiel ist wohl die Pariser Pyxis des Malers Chares[1] mit einem Friesstreifen troischer Helden. Fünf Griechen, Palamedes, Nestor, Protesilaos, Patroklos und Achill reiten auf Pferden, denen zum Teil Namen beigeschrieben sind, zwei Fußgänger folgen ihnen, drei troische Reiter kommen ihnen entgegen, von denen der erste Hektor, der zweite Memnon ist. Auf dem Deckel marschieren vierzehn Hopliten hintereinander. Der »Tierstreifen« ist hier zum Menschenstreifen geworden. Einen Schritt weiter führt die Münchner sog. Dodwellvase,[2] die die Jagd des kalydonischen Ebers, ein beliebtes Motiv der korinthischen Kunst mit einer Reihe von Inschriften gibt, die offenbar der Phantasie des Malers entstammen, im übrigen aber doch auch im Dekorativen stecken geblieben ist. Der Schwerpunkt dieser Kunst liegt in der glänzenden keramischen Technik. Der mythische Zug wird immer stärker und gegen Ende des siebenten Jahrhunderts bricht er sich völlig Bahn und reinigt das Bild von aller Ornamentik. Aber daneben geht auch ein kräftiger realistischer Zug, und wenn uns die Vasen mit den tanzenden Männlein und Weiblein, die das tolle bakchische Treiben der gleichzeitigen ionischen Kunst hier ersetzen, davon nur eine schwächliche Probe bieten, so hat uns der große Pinakesfund diese Seite der altkorinthischen Kunst genauer kennen gelehrt.

Im Frühjahr 1879 wurden angeblich bei Pente-Skuphia in der nächsten Nähe von Akrokorinth mehrere Hunderte von Scherben bemalter Votivtontäfelchen gefunden, deren Hauptmasse in das Berliner Museum kam, während eine kleine Zahl in den Louvre und manche durch den Kunst-

---

[1] Klein, Meistersignaturen [2] S. 29. Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. I, 3. Brunn, Kunstgeschichte, S. 150 Fig. 123/4.

[2] Münchener Vasensammlung, Nr. 211 (Jahn). Rayet-Collignon, S. 65 Fig. 34. Brunn, S. 148 Fig. 117.

handel in verschiedene Sammlungen gelangten.[1] Die Fundangabe ist nun als lügenhaft erwiesen, aber die Fülle der Weihinschriften an Poseidon und seine überaus häufige Darstellung lassen keinen Zweifel, daß sie einem Heiligtum dieses Gottes entstammen und zwar einem korinthischen. Ihren Zustand wie ihre Rettung erklärt uns die Annahme, daß sie im Altertum als wertlose Masse beseitigt wurden, um für Besseres Platz zu schaffen. Die Täfelchen sind zum Teil auf beiden Seiten bemalt und mit Löchern zum Aufhängen versehen. Die zahlreichen Inschriften nennen uns die Stifter, zweimal sogar den Maler, der einmal zugleich auch Stifter ist. Eine völlig einheitliche Masse bildet dieser Fund nicht; Unterschiede der Technik und des Stiles wie des Könnens machen sich recht bemerklich, aber für die ersteren genügt die Annahme weniger Dezennien. Es ist die Zeit, da das Streuornament, das hier noch eine wenn auch bereits eingeschränkte Rolle spielt, weicht; dagegen findet sich die bloße Silhouette, die nur zum Teil gefüllte Umrißzeichnung wie die Gravierung der Innenzeichnung. Nur ganz wenige Stücke reichen an den Höhepunkt der völlig unter chalkidischen Einfluß geratenen Vasenmalerei heran, die Hauptmasse gehört noch ins siebente Jahrhundert. Den größten Raum nimmt der Gott ein, der bald ruhig allein, bald mit seiner Frau und andern Göttern vereint steht, oder mit Amphitrite zu Wagen fährt oder zu Pferde sitzt. Reitend und zwar auf einem gelegentlich mit besonderer Liebe dargestellten Seeungeheuer kommt noch der spezifisch korinthische Seegott Melikertes vor. Die mythischen Darstellungen sind hier stark in der Minderzahl und ohne besonderes Interesse, dagegen nehmen die Darstellungen aus dem Erwerbsleben einen breiten Spielraum ein. Sie lehren uns die Kreise der Stifter kennen, die durch solch einfache Gaben den Segen des Gottes erflehen. Da sind zunächst die Schiffer zu nennen, die recht gut vertreten sind, besonders lebendig ist die Darstellung eines Handelsschiffes, dessen Kapitän die Steuermänner mit lebhafter Geste anzufeuern scheint, und eines Kriegsschiffes, neben dem ein Triton schwimmt. Dann die Töpfer, deren Gewerbe mit diesen Pinakes in nächster Verbindung steht. Ist doch eines der vorzüglichsten dieser von Meister Timonidas gemalt, den wir schon längst als Vasenmaler kannten, und wenn uns die Rückseite seines Jägerbildes Poseidon als Schützer eines Töpferofens zeigt, so ist uns das ganz verständlich. Wir sehen den Töpfer an der Drehscheibe wie am Ofen, und einer dieser Öfen ist im Durchschnitt dargestellt, um die Masse von Vasen zu zeigen, die sein Innenraum enthält. Besonders interessant sind die uns bisher ganz unbekannten Darstellungen aus dem Bergbau. Der

[1] Furtwängler, Berliner Vasensammlung S. 47 ff. Eine gründliche Revision Pernice, Jahrb. XII (1897) S. 9 ff. Abgeb. Ant. Denkm. I, Taf. 7, 8; II, Taf. 23, 24, 29, 30, 39, 40.

Bergmann, in dem Schacht arbeitend, kommt mehrmals vor; das beste Exemplar zeigt ihn mit drei Genossen, die das Gestein, das er loslöst, in Körben nach oben befördern. Dies wird in einer Reihe von Hochöfen, die sich durch ihre Größe und die Art der Bedienung von den Töpferöfen abheben, geschmolzen, und damit hat auch die altberühmte korinthische Erzindustrie ihre Vertretung, der noch die vereinzelte Darstellung eines Holzfällers hinzuzurechnen ist. Die Weinernte, heute der wichtigste Erwerbszweig, hat gleichfalls eine Darstellung. Dazu kommen noch Jäger, Reiter und Krieger und vervollständigen so das Bild »comme un album de la vie populaire dans la vieille Corinthe du roi Periandre« (Pottier). Ein ganz einzigartiges keramisches Denkmal korinthischer Lebensfreude dieser Zeit, der »Satyr buveur« des Louvre, schließt sich hier an.[1] Einer jener bacchischen Dämone in menschlicher Gestalt, ein buntes Pantherfell als Zeichen seiner Würde über den Rücken gehängt, zierliche Stiefel an den Beinen, hockt auf einer runden ornamental geschmückten Basis und hält einen Krater vor sich, den ein Reiterfries, jeder der Reiter noch mit einem zweiten Handpferd, umzieht, rückwärts zwei heraldisch anspringende Löwen. Zwischen den Figuren reichliche Streuornamente. Die außerordentliche Feinheit des Werkes würde ihm schon allein einen hohen Rang anweisen, aber das Kunstwerk ist nur die geist- und stilvolle Fassung des physikalischen Lehrsatzes von den kommunizierenden Gefäßen. Die Basis wie der Körper des Dämons sind hohl, an seinem Kopf und Nacken sind zwei Löcher angebracht. Verstopft man diese, so wird der Luftdruck den in das Gefäß eingegossenen Wein am Aufsteigen in den Körper des Satyrs hindern, öffnet man eines, so sinkt das Niveau im Gefäß und der Kobold erscheint als der Missetäter, der von dem Wein getrunken hat. Verstopft man das niedrigere Loch und gießt in das geneigte Gefäß Wein ein, so treibt er die Luft aus dem Satyrkörper heraus und füllt ihn an, schließt man nun auch das obere, so hindert der Luftdruck das Zurückströmen des Weines in das Gefäß; der Durst des Kobolds ist nun ins hellste Licht gestellt. Der böotische Käufer, der seinen Besitztitel auf das Werk gekratzt hat, wird mittels der Gebrauchsanweisung des Meisters seinen Zechgenossen eine reizende Überraschung geboten haben. Vermutlich hat er damit nur dem Beispiel einer höheren Gesellschaftsschicht gefolgt. Die wandernden Weisen dieser Zeit werden wohl auch an den Höfen ihre theoretischen Entdeckungen in künstlerischer Fassung vordemonstriert haben, zumal sie meist selbst Künstler gewesen sind, wie in den Tagen der Renaissance.

Wenden wir uns nun zu den Vasenbildern zurück, so finden wir den

[1] Bull. de corr. hell. XIX (1895) Taf. 19, 20, S. 225 ff. Ähnliche Vexiergefäße archaischer Zeit, Hiller v. Gärtringen, Arch. Anz., 1892, S. 24. Zahn, Arch. Anz. 1900, S. 200.

reinen Realismus, der auf den Pinakes herrscht, sehr zurückgedrängt. Vielleicht ist das Bild der Pariser Amphora mit den Gefangenen im Block in der Schatzkammer, die sie berauben wollten,[1] denen eine Frau das Essen bringt, ein Genrebild, und die genreartige Auffassung herrscht auch in den mythischen Darstellungen vor, aber der Mythos ist in siegreichem Vordringen begriffen. Das bedeutendste der mit mythischen Darstellungen geschmückten Gefäße, die Berliner Amphiaraosvase Nr. 1655, lehnt sich in ihrer Typik so stark an die Kypseloslade an, daß wir mit ihrer Erwähnung direkt wieder an dem Problem halten, von dem wir zur Schilderung der korinthischen Malerei ausgegangen sind.

Pausanias schickt seiner eingehenden Beschreibung (V, 17, 5—19, 10) die Angabe über das Material, die Stiftungslegende und eine kurze Bemerkung über die Form der Inschriften, in der er seinen Lesern den Begriff und die Schwierigkeiten des Bustrophedon klar macht, voraus und geht dann zur Beschreibung der untersten der fünf χῶραι über, ohne ein Wort über die Form der Kypsele zu verlieren, und damit war nun allen möglichen Vermutungen Tür und Tor geöffnet.[2]

Die ältesten haben diese fünf χῶραι in den vier Seiten und dem Deckel des Kastens wiederzufinden geglaubt, aber jetzt, wo uns zahllose archaische Monumente die streifenförmige Anordnung kennen gelehrt haben, ist die Übereinanderordnung der fünf Streifen, wie sie Pausanias ausdrücklich angibt, einfach selbstverständlich. Aber jeder Schritt weiter hinaus führt in strittiges Gebiet. Eine besonders verhängnisvolle Rolle hat dabei die Angabe des Periegeten gespielt, daß er die Beschreibung des zweiten Streifens von links beginnen wolle, die er vor dem vierten wiederholt, er hat also den ersten und dritten von rechts nach links abgeschritten und so selbst einen Bustrophedongang angetreten, der einer Erklärung bedarf. Sie schien zunächst ein äußerer Umstand zu bieten. Die Bilderstreifen waren entweder an der Vorderseite allein angebracht, oder zogen sich um drei Seiten herum und mieden die Rückwand, die an die Mauer angelehnt sein mochte. Beide Theorien haben eifrige Verfechter gefunden, die erstere hat derzeit die Oberhand und auch eine Variante, die die eine Bildfläche zum Deckel macht. Aber zwei ernsthafte Einwände sprechen gegen beide. Sie wollen erklären, warum Pausanias nicht um den Kasten herumging, denn das soll ja der einfache Grund sein, warum er nicht fortlaufend beschrieb, er aber sagt zweimal ausdrücklich, daß er herumging,

[1] Pottier, E 632. Dümmler, Annali 1885, Taf. D, E, S. 128 ff. = Kleine Schr. III, S. 21 ff. Fig. 26—30.

[2] Die frühere Literatur in dem Text zu dem letzten Rekonstruktionsversuch von Stuart Jones, Journ. of hell. stud. XIV (1894) Taf. I S. 30 ff. und wiederholt Hitzig-Blümner, Pausanias, II. Bd. Taf. I vgl. S. 395 ff.

wogegen alle Interpretationskünste vergebens sind, und dann das Dekorationssystem der archaischen Kunst, zu der unser Kunstwerk gehört. Es ist zum Gemeinplatz geworden, die Kypsele gehört mit dem homerischen und hesiodeischen Schild und der Klitiasvase zusammen, sie leite von jenen nach dieser hinüber, aber während hier wie dort die konzentrischen Streifen die ganze verfügbare Fläche umspannen und »jene nie ermüdende Verzierungslust« jenen »horror vacui« der hocharchaischen Kunst zeigen, soll gerade hier, wo »zum Schmuck für die doch immerhin kleine Kypsele fast die ganze mythische Welt jener Tage aufgeboten worden«, diese nur einen Teil derselben geziert haben? Ein Versuch, den ich vor langer Zeit gemacht habe, den Bildschmuck auf alle vier Seiten der Kypsele zu verteilen, ist mit Recht allgemein abgelehnt worden. Es liegt mir völlig fern, auf ihn zurückkommen zu wollen, aber die prinzipiellen Forderungen, die ich den vorhergehenden Versuchen gegenüber stellte, sind durch die falsche Anwendung nicht wertlos geworden. Ein neuester Versuch nimmt von einem neuen Momente seinen Ausgangspunkt um, wie es scheint, schließlich wieder an der alten Klippe zu stranden. Sittl[1] hat zuerst auf das Münzzeichen der thrakischen Stadt Kypsela hingewiesen, das ein zylindrisches, kufenförmiges Kornmaß mit zwei hochsitzenden Henkeln zeigt und das redende Wappen dieser Stadt ist, genau so gut, wie die olympische Kypsele das der Kypseliden war. Er sprach seine Meinung aus, jene werde die gleiche Form gehabt haben. Diese Vermutung ist nun von Studniczka der Prüfung der Fachgenossen warm empfohlen worden. Sie bietet den großen Vorteil, das konzentrische Dekorationsprinzip in voller Strenge durchführen zu können; dem sofort erhobenen Bedenken, den Bustrophedongang der Beschreibung zu erklären, begegnet er mit der Voraussetzung, »daß man zwischen dem Anathem und der Wand nicht hindurchgehen wohl aber -sehen konnte«. In der Tat ein Kompromißvorschlag, der geeignet erscheint, jene alte Annahme endlich ad absurdum zu führen. Es ist vielleicht doch kein vergebliches Bemühen, gegen jenen eingerosteten Irrtum neuerlich zu Felde zu ziehen; zeigen sich doch in dem neuesten Rekonstruktionsversuch von Stuart Jones gegenüber dem von Overbeck bereits die Anfänge der Erkenntnis graphisch fixiert, daß die Bildstreifen der Kypsele nach einem festen System orientiert waren. Dies und nichts anderes kann die Ursache jenes Bustrophedonganges des Periegeten gewesen sein. Zu dem, was wir früher über das Orientierungsprinzip in der archaischen Kunst beibrachten, wollen wir jetzt noch auf das über die Anordnung der selinuntischen Metopenreihe bereits Bemerkte zurückver-

[1] Parerga zur griech. Kunstgesch., Würzburg 1893. Studniczka, Jahrb. IX (1894) S. 52 Anm. 16.

Kentaurenkampf des Herakles							**Hochzeitszug zu Peleus und Thetis in der Grotte**					
Boreas und Oreithyia	Herakles und Geryoneus	Theseus und Ariadne	Achill und Memnon	Melanion und Atalante	Hektor und Aias	Helena und Aithra	Agamemnon und Iphidamas	Parisurteil	Artemis	Kassandra	Eteokles und Polyneikes	Dionysos in der Laube
Kriegerszenen												
Nacht	Dike und Adikia	Frauen in Mörser stampfend	Idas und Marpessa	Zeus und Alkmene	Menelaos und Helena	Iason und Medea	Apollo und der Musenchor	Atlas	Ares und Aphrodite	Peleus und Thetis	Perseus	
Phineus		Herakles und die Hydra, Iolaos		**Leichenspiele für Pelias**					Amphiaraos' Auszug		Pelops und Hippodameia	

weisen und auch die früher behandelten Bronzebleche treten hier als besonders gewichtige Zeugen auf. Die dort unter Verzicht auf den Vorteil der bereits bestehenden Form vorgenommenen Umkehrungen beweisen schlagend die zwingende Geltung des Orientierungsprinzips. Daß es in Wirklichkeit an der Kypsele noch viel schärfer hervortrat als es jene Rekonstruktion zeigt, werden wir noch sehen, indes mag zugegeben werden, daß unser Perieget, der so vieles verbrochen hat, auch dieses übersehen hätte, würde er seine Beschreibung so ganz aus dem Stegreif gemacht haben. Dazu war, wie er klärlich andeutet, das Problem doch zu schwer, der bekannte Reim des Kinderliedes langte hiefür nicht, aber er hatte die Absicht und die Hilfsmittel, sie kunstgemäß zu machen und dazu gehörte doch auch, daß er sein Reisepublikum lehrte, in welcher Folge es diese Bilderreihen durchzusehen habe.

Wir fügen hier zur Übersicht des Gesamtbildschmuckes und der Prinzipien seiner Anordnung ein Schema im Anschluß an den jüngsten Rekonstruktionsentwurf an, das man sich zunächst von jeder der bisher beliebten Formen der Kypsele abgerollt denken kann. Die einzelnen Szenen jedes Streifens sind durch einfache Linien getrennt, wo eine tektonische Umrahmung derselben nicht angenommen, durch doppelte, wo sie unbezweifelt ist, die Pfeile geben die Orientierung. Da fällt zunächst ein rhythmisches Wechselverhältnis der fünf Streifen auf. Der zweite und vierte, bei denen Pausanias die Rechtsläufigkeit ausdrücklich angibt, entsprechen sich in weitgehender Weise. Beide zerfallen in eine fast gleich große Anzahl von Einzelbildern, die wir uns durch breite Ornamentstreifen getrennt denken müssen, nur hier kommen metrische Inschriften vor, während der erste Streifen bloß Beischriften trug, der dritte und fünfte inschriftlos waren. Da mußte es nahe liegen, die Felderzahl 13 des vierten Streifens mit den 12 des zweiten in Übereinstimmung zu bringen, zumal diese eine ausgesprochene Füllfigur enthält, die Artemis mit Pardel und Löwen in den Händen, die uns von dem olympischen Bronzeblech her bekannter ist, als sie es Pausanias war. Der Zweck dieses Einschubes ist nun offenbar eine Differenz auszugleichen, die sich zwischen beiden Streifen dadurch ergab, daß der untere mit dem Bild des von den Gorgonen verfolgten Perseus abschloß, das mindestens den Raum zweier für sich in Anspruch nahm.[1] Die übrigen werden wir uns nur annähernd gleich groß denken dürfen, absolute Symmetrie ist gegen den Geist dieser Zeit, indes dürften diese Unregelmäßigkeiten kleiner gewesen sein als sie der englische Rekonstruktionsentwurf

[1] Als Vergleich mag der Streifen mit der kalydonischen Jagd der Klitiasvase dienen, wo die Paare der Angreifer vor und hinter dem Eber und sogar der Hunde sich völlig entsprechen und doch ist auf der rechten Seite ein kniender Bogenschütze mehr eingeschoben, da der nach links vorstürmende Eber den Raum in ungleiche Hälften geteilt hat.

zeigt, die Arsen und Thesen des Furtwänglerschen sind ebensowenig ernst zu nehmen, wie die Schublade auf der sie stehen. Der Mittelstreifen mit seiner einheitlichen großen Darstellung war durch diese beiden angrenzenden mit ihrer Bilderfülle wirksam umrahmt und nun werden wir ein ähnliches Wechselverhältnis zwischen dem untersten und obersten Streifen voraussetzen. Jener enthält fünf Bilder und für diesen hat Pausanias vier herausgebracht, aber seither sind aus diesen vier zwei geworden und ihre Orientierung weist eine Besonderheit auf, die uns zum Verzicht auf jenen Gedanken zwingt. Wir werden auf diese Anomalie zurückkommen müssen, doch vor allem haben wir nun eine kurze Übersicht der Bilder selbst abzuhalten. Die erste Darstellung des untersten Streifens war das erste olympische Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos, die nach links fahrenden Gespanne geben die Richtung des Streifens an, es liegt aber auch nahe, hierin das mythische Vorbild von Perianders Wagensieg zu Olympia zu sehen, der nach der Tradition der Anlaß zur Stiftung des Kypselidenkolosses und wohl auch der Kypsele war. Das zweite Bild, der Auszug des Amphiaraos, ist uns fast in allen Einzelheiten genau auf jener Berliner Vase erhalten, das Halsband in der Hand Eriphylens ist ein Stück Vergangenheit, das Schwert in der des Amphiaraos, ein von Pausanias mißverstandenes Stück Zukunft, der Palast bot nach Maßgabe der Berliner Vase nach beiden Seiten hin die Szenentrennung. Die nun folgenden Leichenspiele des Pelias schließen auch auf der Vase unmittelbar an, doch mußte ihr Maler aus Raummangel sich die Szene anders zurechtlegen. Hier begann sie mit dem thronenden Herakles, hinter dem ein Flötenspieler das Zeichen zur Abfahrt gab,[1] nach den fünf Zweigespannen folgten ein Faustkämpfer und ein Ringerpaar, ein Diskobol und fünf Wettrenner, deren Vorderstem Akastos den Kranz reicht. Dreifüße und als weitere Kampfpreise die Töchter des Akastos, die unmittelbar ihrem Vater anzureihen sind, bilden den Abschluß unserer Restaurationsskizzen und nun geht es ohne Trennung zur nächsten Szene, dem Hydraabenteuer des Herakles über. Schon Brunn hat hier ein grobes Versehen des Pausanias berichtigt, der die von Jolaos gelenkte Quadriga des Helden noch zu den Leichenspielen bezog, und man hat daraus auf die Abwesenheit jeder Szenentrennung in diesem Streifen geschlossen, indes sie wird wohl von derselben Art gewesen sein wie die der voraufgehenden. Pausanias gibt als Titel der Szene an: »Die Leichenspiele für Pelias und die Zuschauer«. Diese Zuschauer haben wir uns nach

[1] Pausanias hat ihn seines langen Gewandes wegen für weiblich gehalten, wie Benndorf bemerkt hat (bei Klein, Zur Kypsele der Kypseliden, S. 13 Anm. 1 des Separatabzuges). Zu seinen von Pausanias als phrygisch und unhellenisch bezeichneten Flöten vergleiche man die entsprechende Figur auf der später behandelten ionischen Vase Berlin 2154, abgeb. Endt, Beiträge zur ion. Vasenmalerei, Taf. I.

Maßgabe einer Vase (Inghirami, Vasi fittili 307), die gleichfalls Amphiaraos' Auszug mit den Leichenspielen verbindet, auf einem hinter den Dreifüßen aufgeschlagenem Gerüste sitzend zu denken, das die Szene äußerlich abschloß. Zwischen der vierten und fünften Szene wird dies Amt die Kline, auf der Phineus lag, besorgt haben.

Die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden gibt einen die Richtung kräftig betonenden Abschluß, wie die Verfolgung des Perseus durch die Gorgonen den des zweiten bildet. Aber ebenso bestimmt ist auch dessen Anfang orientiert. Die Nacht mit dem weißen Knaben auf der rechten, dem schwarzen auf der linken Hand, die man sich beide selbstverständlich vorgestreckt zu denken hat, war, man möchte sagen, wie ein Wegweiser nach rechts gewendet. Zu den Beispielen, die ich dafür beigebracht habe, darf jetzt noch an den delischen Apollo erinnert werden. Aber gegen den klaren Wortlaut des Pausanias und die Monumente läßt man ihr derzeit noch immer die Kinder in den Armen. Für das erste und dritte, fünfte und sechste Bild dieser Reihe haben wir die Typen glücklich wiedergefunden.[1] Das von ihnen umschlossene Bild, die Rückführung der Marpessa durch Idas, ist das erste mit einer metrischen Inschrift, die auf diesem Streifen noch dreimal bei den aufeinanderfolgenden Jason und Medea, Apoll und den Musen und Herakles und Atlas wiederkehrt, im vierten haben vier Bilder sie gleichfalls, die Tyndariden, Agamemnons Zweikampf, das Parisurteil und das Kassandrabild. Man hat diese Inschriften als eine Art besonderer Auszeichnung gefaßt, sie sind aber nichts weiter als ein Hilfsmittel, das der Künstler anwendet, wo er mit seiner Zeichnung und der Beischrift das Auslangen nicht findet. Den Unwillen der Marpessa, den Befehl der Aphrodite, den Wechselgesang der Musen, wie Atlas betrogen ward, was mit Helena und was mit Aithra geschehen soll usf. können doch nur Worte sagen. Die Ausnahme der Kassandra bestätigt die Regel. Der Typus, wie ihn uns das olympische Bronzerelief und die attischen Vasen zeigen, ist einer Mordszene zum Verwechseln ähnlich. Die Gewaltsamkeit des Ajas weiß der archaische Künstler nicht anders zu schildern, als daß er ihn mit gezücktem Schwert auf die am Götterbilde Schutzsuchende eindringen läßt; diesem Mangel hilft das Epigramm ab. Besonders verständlich werden sie aber unter der Annahme, daß die Typen hier noch frisch geprägt sind. Den Kriegszug

[1] Die Züchtigung der Adikia, die von Dike gewürgt und geschlagen wird, auf einer rotfigurigen Amphora nikosthenischer Fabrik im österr. Museum in Wien Massner, Katalog 319 Fig. 22, für die St. Jones unbegreiflicherweise eine andere Vorlage umzukomponieren nötig fand. Die »Pharmakeutrien« hat schon Heydemann, Iliupersis, S. 24, nach einer Vasenzeichnung des Gerhardschen Apparates hergestellt. Die Typen des fünften und sechsten Bildes hat Löschke, Dorpater Programm 1879, auf der bekannten spartanischen Stele nachgewiesen.

der dritten Reihe können wir ebensowenig deuten, als es Pausanias und seine Gewährsmänner konnten; wir werden nur vermuten, daß irgend ein wichtiges militärisches Ereignis aus dem Leben des Stifters gemeint war. Die Direktion des vierten Streifens gab das Bild von Boreas und Oreithyia an, sie zog sich wohl ungestört bis zum Ruhepunkt am Schluß, dem Dionysos in der Weinlaube. Ein gleichartiger Ruhepunkt, das in der Höhle gelagerte Liebespaar, findet sich an der entsprechenden Stelle des fünften Streifens, der demnach nicht im Gegensinn orientiert gewesen sein kann. Die inschriftlosen Bilder haben Pausanias zu exegetischen Bemühungen veranlaßt, die ihn auf Abwege führten. Es ist Löschkes Verdienst, aus seiner Beschreibung die Darstellung der Hochzeit des Peleus und der Thetis erkannt zu haben, zu deren Feier sich die Nereiden und Chiron begeben.[1] Sie wird uns in ähnlicher Ausstattung wie in ihren Variationen auf den Denkmälern archaischer Kunst als eines ihrer Lieblingsthemen begegnen. Die zweite Darstellung war der Kentaurenkampf des Herakles. Daß sich beide Darstellungen in den verfügbaren Raum geteilt haben werden, ist selbstverständlich, aber gegen Overbecks und

[1] Arch. Miszellen, S. 5. Löschkes Kritik hat vor dem »Nausikaabild« Halt gemacht und so blieb es mir übrig, seine Zugehörigkeit zum Hochzeitszuge unter ziemlich allgemeiner Zustimmung zu erkennen. Dagegen wendet sich nun Löschke ausführlich, Ath. Mitt. XIX (1894) S. 512 f. Anm. 2. Er findet es besonders schwerwiegend, daß bei meiner Deutung die beiden stehenden Gestalten Hephaistos und sein die Zange haltender Diener »in beispielloser Weise den Wagenzug unterbrechen würden, während sie in der Sprache der archaischen Kunst den Ausgangspunkt des Zuges markieren« (!). Das vermißte Beispiel bietet die allernächste der Analogien, der Götterzug auf der Klitiasvase; hier durchbrechen Nereus und Doris den Wagenzug, um Athene besonders zu begrüßen. In einem Punkte hat Löschke gewiß Recht, Nereiden waren in dem Maultierwagen nicht dargestellt, damit steht meine Behauptung »es sind eben keine Nereiden, die sich der posidonischen Flügelrosse bedienen können«, nicht im Widerspruch. Ich hatte nur Unrecht, gegen die sich von selbst aufdrängende Vermutung, daß Aphrodite mit ihrer Dienerin Peitho auf dem Maultierwagen gemeint seien, auf die Heimführung der Aphrodite durch Enyalios im zweiten Streifen der Kypsele zu verweisen. Klitias hat Ares und Aphrodite auf einer der Quadrigen des Götterzuges gemalt, und in der Rückführungsszene des Hephaistos empfängt diesen dennoch seine Gattin Aphrodite an den Pforten des Olympos. Wenn Hephaistos den Bräutigam mit Waffen beschenkt, so sind die Gaben Aphroditens für die Braut gewiß ebenso am Platze. In der Beteiligung dieser Götter am Hochzeitszug, der hier noch einen etwas familiären Charakter trägt, liegt der Keim des Götteraufgebotes der Klitiasvase, den die Poesie entwickelt hat. Löschke möchte an der Deutung des Pausanias diesmal festhalten, »da das an hervorragender Stelle angebrachte Bildchen ein so passender, redender Schmuck der — Kleidertruhe ist. Denn das — und weder ein Korngefäß noch eine Statuenbasis ist und bleibt die viereckige aus Zedernholz gezimmerte Larnax.« Diese Kraftstelle scheint dort, wohin sie gerichtet war, einigen Eindruck gemacht zu haben, denn Studniczka wendet Ath. Mitt. 1899, S. 370, Z. 2 das Wort »Kypselostruhe« an; uns, die wir bloß wissen wollen, was die Kypsele war, läßt sie kühl. Studniczka widerruft, Jahreshefte 1903, Anm. 239 seine frühere richtige Vermutung ausdrücklich und schließt sich der Brunn-Furtwänglerschen Hypothese an, die Lade sei vielleicht doch ursprünglich das Postament des Kypseloskolosses gewesen.

meine frühere Annahme rekonstruiert sie St. Jones zweifellos richtig im Gegensinne. Diese Ausnahme vom übrigen Orientierungssystem der Kypsele verlangt eine Erklärung. Sie steht nicht allein; das was hier vereinzelt erscheint, führt die Vasenmalerei mit steigender Konsequenz der Regel durch. So zeigt beispielsweise die Klitiasvase neben dem umlaufenden Hauptstreifen und den kleinen und kleinmeisterlichen am Fuß, drei in zwei Teile zerfallende, und im weitern Verlaufe entsteht aus dieser Spaltung der umlaufenden Anordnung Vorder- und Rückseite. Diese Teilung ist am Gefäß durch die Henkel indiziert und ein Blick auf das Münzbild von Kypsele gibt uns die gleiche Erklärung. Denken wir uns unsre fünf Streifen auf einer Kypsele dieser Form, dann muß durch die hochstehenden Henkel der oberste notwendig so geteilt werden, wie er es wirklich war. Damit aber hat das redende Wappen von Kypsele seine bestrittene Zeugniskraft für die Form des der Kypseliden voll erwiesen, und nun erkennen wir in dem Elfenbeineimer von Chiusi (S. 61) den echten Ahnherrn der Kypsele.

Trotz ihrer korinthischen Inschriften ist die Kypsele kein korinthisches Kunstwerk, die dädalische Technik, die wir hier erkannten, war freilich von maßgebendem Einfluß auf die korinthische Kunst, aber sie ist doch nichts weiter als eine Erneuerung der mykenischen Einlegetechnik, die wir von den Dolchklingen der mykenischen Schachtgräber über den homerischen und hesiodeischen Schild bis hierher verfolgen können, und nun können wir ihr Fortleben und Verflüchtigen auf dem Gebiete der Malerei beobachten. Wie die »protokorinthischen Lekythen« ihre Metalleinlegetechnik nachahmen, so folgt der schwarzfigurige korinthische Vasenstil der Holzeinlegetechnik. Die Ritzlinien bekunden ein solches Abhängigkeitsverhältnis schon deutlich; das Weiß gibt sich als Surrogat für das Elfenbein, das aufgelegte Rot als das des Goldes zu erkennen, die Farbe hat auch hier keinerlei naturalistische Tendenz, sondern nur die Aufgabe, das farbige Material zu vertreten. Dies Material ist aber, wie wir sahen, gleichzeitig auch das der dädalischen Rundplastik; es hat offenbar von da aus seinen Weg in das Relief gefunden und die gleichartige Metalltechnik dort ersetzt und ist auf diesem Umweg in das Gebiet der Malerei eingedrungen.

Wir haben aber gerade in Korinth einen Dädaliden wenigtens als Maler kennen gelernt, der uns die enge Verbindung zwischen Malerei und Plastik förmlich symbolisiert. Dem Meister Eucheiros hat aber Plinius noch zwei Tonbildner an die Seite gesetzt, die diese Verbindung in das keramische Gebiet weiter führen. Wir brauchen zunächst noch nicht mit ihnen den Weg nach Italien einzuschlagen, die Vereinigung dädalischer Terrakottaplastik und Malerei haben uns auf dem Boden Ätoliens, die von Sotiriadis mit so glänzendem Erfolge geleiteten Ausgrabungen von Thermon kennen ge-

lehrt.[1] Der dort bloßgelegte altertümliche Apollotempel ist schon durch seine merkwürdigen Verhältnisse interessant. Das Pteron hat fünf Säulen Front und 15 an der Langseite und die Cella ist durch eine in ihre Achse gelegte Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt.[2] Die Säulen waren ursprünglich aus Holz und sind erst später durch steinerne ersetzt worden, auch das vergängliche Material der Wände erinnert an das Heraion von Olympia. Das Dach war aus Ton, die Sima schmückten abwechselnd männliche und weibliche Terrakottaköpfe, diese als Endstücke der Dachziegel, jene als Wasserspeier. Die Metopen sind bemalte Tonplatten. In der Nähe des Tempels wurden von den Resten eines andern Baues gleichfalls eine Menge von Architekturteilen aus bemaltem Ton und weitere bemalte Metopenplatten gefunden. Ein weiblicher Kopf eines solchen Deckziegels vom Apollotempel zeigt eine bis ins Detail gehende nächste Verwandtschaft mit dem des kretischen Sitzbildes, die jeden Zweifel seines dädalischen Ursprungs ausschließt, der reifere Archaismus der übrigen steht dazu in einem Gegensatz, der noch einer Erklärung bedarf.

Das kunstgeschichtlich wichtigste Moment bilden die Metopen. Es sind quadratische Platten, an den Langseiten von je einem Rosettenband eingerahmt, das uns bereits vom Hauptbilde der Netosamphora her bekannt ist. Die Rosette spielt übrigens in der korinthischen Streuornamentik eine besondere Rolle. Eine der Metopen zeigt uns den mit seiner Beute enteilenden Perseus, der die ganze Platte für sich allein einnimmt und daher nicht fliegend dargestellt ist, trotz der Flügelschuhe. Das Medusenhaupt ragt zur Hälfte aus seiner Tasche heraus, eine kleinere am Gürtel befestigte Tasche enthält darüber gezeichnete Augen der Graien, die Schwertscheide ist leer, wir dürfen demnach in seiner erhobenen Linken das Schwert voraussetzen. Sein Gewand ist gar fein geziert. Hals und Armabschnitte sind von einem Ornamentsaum umgeben, vom Gürtel geht ein Flechtband herab, das mit einem gleichen rechtwinklig zusammentrifft, beide schließen eine große Rosette ein. Der Hut am Kopf bedeutet die Hadeskappe. Noch stärker tritt der ornamentale Drang am Gewand des schreitenden Jägers (Endymion?) einer zweiten Metopenplatte hervor, der das erlegte Wild auf einer Stange heimträgt, er hält die Wurfspeere in der Rechten; hier ist der Rock oberhalb des Gürtels vertikal in zwei verschiedenfarbige Hälften geteilt, die Bordüren der Ausschnitte, die Flechtbänder und Rosetten des Lendenschurzes sind

[1] Ein kurzer Bericht Jahrb. XIII (1898), Arch. Anz., S. 240 f. und 1899, S. 54. Sotiriadis, Eph. arch. 1900, S. 161 ff. mit 6 Tafeln, Perrot-Chipiez, VIII, S. 515 f.

[2] Diese trennende mittlere Säulenstellung findet sich in einem Gebäude der sechsten Schicht von Troja, Dörpfeld, Troja und Ilion I, S. 171 Fig. 63, wie im alten ionischen Tempel zu Lokri und in dem von Neandria. Koldewey, Neandria, S. 22 Fig 53. Vgl. Graef, Jahrb. XV (1900), Arch. Anz., S. 200 f.

noch reicher und zierlicher. Aber den Höhepunkt zeigen die drei thronenden Chariten einer Metope des Nebenbaues. Zwar haben sie gemeinsam bloß vier Hände und ebensoviele Füße, aber ihr Thronsitz ist mit einem Greifenfries geziert und die kunstreich geformten Stuhlbeine tragen stilisiertes Pflanzenornament. Überreich von oben bis unten sind ihre Gewänder mit Stickereien besetzt, wir finden die Motive vom Thron, Pflanzenornament und Greif hier wieder, aber noch im reichen Wechsel Mäander-, Wellenband-, Rosetten-, Dreieck- und Zickzackmuster, kurz, so ziemlich den ganzen Ornamentenschatz dieser Epoche. Wir werden ähnliche Ausbrüche einer noch ungehemmten Verzierungslust auch auf der Kypsele voraussetzen dürfen, zumal wir ihren Spuren noch auf der Klitiasvase begegnen werden. Sie scheint die unmittelbare Folge des großen Sieges zu sein, den die figurale Kunst am Ende des siebenten Jahrhunderts erkämpft hat. Die aus dem Bildfelde vertriebene Streuornamentik ist eben nicht spurlos verschwunden, sie hat sich ihr Altenteil im Gebiete der textilen und tektonischen Kunst gewahrt und Zucht und Ordnung angenommen. Unter den übrigen Platten trägt eine das Bild eines Gorgoneions, die mit der Perseusplatte korrespondiert. Zur vollen Raumausfüllung müssen hier ein mächtiges Schlangenpaar und herabhängende Zotteln, aus denen später der Bart wird, mithelfen. Eine fragmentierte, das Oberteil einer Frau mit der Inschrift χελιδϝον ist derzeit noch rätselhaft.

Zur Erläuterung der Typik des Bildschmuckes der Kypsele haben wir auch die Reliefs einer spartanischen Basis heranziehen dürfen. Sie hat uns dadurch an die Tatsache erinnert, daß wir lakonischen Künstlern als Schülern des Dipoinos und Skyllis und als Meistern jener olympischen Holzgruppen begegnet sind, deren dädalische Abstammung uns so deutlich vor Augen trat. Als monumentale Zeugen dieser altlakonischen Kunst besitzen wir jetzt eine kleine Reihe weiterer, der Mehrzahl nach wie jene Basis dem Grabschmuck dienenden Reliefs, die sie uns von einer andern Seite zeigen. Die Erfordernisse des Kultus lassen keine großen Mannigfaltigkeiten zu, sie gestatten nur Variationen eines gegebenen Themas; dabei aber hat sich der Übergang zur Marmorskulptur bereits vollzogen. Das schönste aller ist das jetzt im Berliner Museum befindliche Relief von Chrysapha; es zeigt in allen Einzelheiten die Hand eines Künstlers, der in seinem Kreise eine hervorragende Stellung eingenommen haben wird. Das heroisierte Paar sitzt auf einem Thron, an dessen Lehne sich eine Schlange emporringelt, er ist mit liebevollem Eingehen als ein tektonisches Meisterwerk geschildert. Der Heros sitzt, den Kopf in die Vorderansicht gewendet, um das Profil der neben ihm sitzenden Gattin zur Geltung kommen zu lassen. Er ist mit Chiton und Mantel bekleidet, der unter dem rechten Arm durch über die linke Schulter geworfen ist und im Rücken

in einen Zipfel endet, dessen Bildung uns kindlich anmutet. Das Haar ist über der Stirn in Ringellocken geordnet, lange perlschnurartig gebildete Locken fallen über die Schulter, der Fuß hat eine Sandale. Er hält einen großen Kantharos in der Rechten, die Linke macht eine bewillkommende Geste, die den nahenden Adoranten gilt; die Frau hält mit ihrer Linken den Schleier, in der Rechten trägt sie einen Granatapfel, ihr Fuß steckt in einem Schnabelschuh, zunächst wohl, um die Sonderung zu erleichtern. Unten naht sich, ganz klein gebildet, ein Adorantenpaar mit seinen Gaben, voran ein Jüngling mit Hahn und Ei, hinter ihm ein Mädchen mit Blume und Granatapfel.[1] Trotz des neuen Materials blickt die alte Holzschnittechnik überall durch. Das Relief ist in sich scharf absetzenden Flächen gearbeitet. Einen Ansatz zur Rundung haben nur die in der obersten liegenden, die Löwenbeine des Thrones, der rechte Arm des Heros, der seinem linken wenig gleicht, der Kantharos; alles tiefer Liegende ist aus der Fläche heraus oder in sie hinein geschnitten. Die Mitwirkung der Farbe darf vorausgesetzt werden, man hat bemerkt, daß das starke Vorspringen des Kinnes sich erklärt, wenn darauf ein Bart gemalt war. Unser Relief, das dem Anfang des sechsten Jahrhunderts angehört, hat ein gleichzeitiges nur etwas minderwertiges Duplikat, aber seine Typik können wir nach Jahrhunderten freilich entsprechend gealtert wiederfinden. An archaischen Monumenten von so herbem Reiz ist der Boden Spartas nicht arm und die ersten Ansätze einer Kunstblüte waren auf ihm vorhanden. Die Meister aus der Dädalidenschule mögen zum Teil noch gewirkt haben, als vom ionischen Osten her Bathykles mit seinen Genossen und Theodoros nach Sparta zogen und die herrlich erblühte ionische Kunst hier ein kurzes Heim aufschlug, und sich in Gitiadas einen einheimischen Schüler bildete.[2] Und doch ist die lakonische Kunst über jene Ansätze nicht hinausgekommen, wie die lakonische Poesie nicht über Terpander, Alkmann und Gitiadas. Der konservative Geist, wie ihn das Festhalten an jenem Typus zeigt, hat Spartas staatliche Blüte gezeitigt, doch die seiner Kunst geknickt. Mit dieser Buße hat es seinen Tyrannenhaß bezahlt.

Die maritime Kolonial- und Handelspolitik Korinths hat es früh in besonders enge Beziehungen zu Chalkis gebracht. Wie es in der Besiedelung Korkyras und Siziliens den Spuren der damals noch befreundeten euboischen Handelsstädte gefolgt ist, so hat es auch auf der Chalkidike seine Poseidon-

[1] Berlin. Ant. Sc. Nr. 731. Furtwängler, Samml. Sabouroff, Taf. I. Ath. Mitt. II (1877), Taf. 20 und 21. Zu dieser Monumentengruppe Dressel und Milchhöfer: Die ant. Kunstw. aus Sparta, Ath. Mitt. II, S. 293 ff., Taf. 19—25, Milchhöfer, Antikenbericht aus dem Peloponnes, Ath. Mitth. IV (1879), S. 123 ff. Taf. 7 u. 8. Furtwängler, Altlakonisches Relief, Ath. Mitt. VII (1882) S. 160 ff. Taf. 7.

[2] Auf ionische Elemente in den spartanischen Reliefs weist Zahn hin, Ath. Mitt. XXIII (1898), S. 61. Vgl. auch die Besprechung der später zu behandelnden spart. Stele, Berlin 732.

stadt Potidaia mitten zwischen den euboischen Pflanzstädten an dem Isthmus von Palene angelegt, wie als Abbild der Mutterstadt. Und als nun die alte Rivalität sich in einem großen Kriege Luft machte, der ganz Hellas in seine Kreise zog, da sehen wir Korinth mit Samos auf Chalkis Seite stehen, während Milet, Megara und Ägina Eretrias Partei ergreifen. Die großen Handelsinteressen haben die Gruppierung der hellenischen Mächte zustande gebracht, die auch nicht ohne kunstgeschichtliche Bedeutung bleiben konnte.[1] Chalkis ist aus diesem Kampfe als Sieger hervorgegangen, aber seine Lebenskraft war damit doch stark erschöpft, das sechste Jahrhundert findet es im Abstiege, nur seine Kunst bleibt der glänzendste Zeuge seines alten Rhumes. Die Nekropole Eretrias hat uns eine Reihe stattlicher Gefäße geschenkt, die an die melischen Vasen anzuknüpfen scheinen, das Interesse, das sie bieten, reicht kaum über den Rahmen der Spezialforschung.[2] Der altchalkidischen Kunst sprechen wir wohl derzeit nicht mehr die protokorinthischen Lekythen und den hesiodeischen Schild zu, aber die Traditionen der Bronzetechnik hat die »Erzstadt« festgehalten. Doch auch ihre keramische Produktion hat eine rühmliche Rolle gespielt.

Die Grundlage einer wissenschaftlichen Behandlung derselben hat Kirchhoffs Entdeckung des chalkidischen Alphabetes auf einer Reihe von epigraphischen Gefäßen gelegt, deren bis dahin mißverstandene kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch klar hervortrat, aber erst eine in Angriff genommene Sammlung des ganzen Materiales wird sie voll erschöpfen lassen.[3] Was wir bis jetzt davon kennen, genügt schon, um zu zeigen, welch bestimmenden Einfluß die chalkidische Kunst auf die korinthische wie auf die attische Kunst des sechsten Jahrhunderts gewonnen hat, und die Funde aus dem Perserschutt der Akropolis haben dargetan, daß die attische Vasenmalerei jene Impulse, die sie befähigte, alle Konkurrenten siegreich aus dem italischen Markte zu verdrängen, nicht von Korinth, sondern von Chalkis erhielt. Die Erweiterung unserer Kenntnisse von ionischer Vasenmalerei lassen diese Gruppe westionischer Kunst nun in einem größeren Zusammenhang erscheinen und das spezifisch ionische Element in ihr noch schärfer hervortreten, sie schließt sich aber doch enger an die Kunst von Hellas, der sie nicht bloß räumlich nahe steht, als an die ihrer kleinasiatischen Vettern. Technisch sind diese Vasen vorzüglich gearbeitet, Farbe und Firnis von viel bewundertem Glanz und das »chalkidische

[1] Ad. Holm, »Lange Fehde«, in der Festschrift für Curtius, S. 23 ff.

[2] Couve, Bull. de corr. hell. XXII (1898) S. 277 ff., vgl. Couve-Collignon, Catalogue 665—667 und Löschke, Ath. Mitt. XIX (1894) S. 516 Anm. 1.

[3] Zur jüngsten Literatur über diese Vasenklasse Studniczka, Arch. Jahrb. XI (1896), S. 267 Anm. 109.

Rankengeschlinge« dessen Bedeutung Riegl S. 189 gerecht wird, zeigt auch die Höhe der ornamentalen Kunst, deren Anfänge in jener der »protokorinthischen« Lekythen liegen; lange hat sie auch an der Füllrosette festgehalten, die sie aus dem Hauptbilde in den Schulterstreifen verlegt. Die mythischen Darstellungen, die noch meist in streifenförmiger Anordnung das Gefäß umziehen, sind ihre größte Leistung. Nichts ist hier typisch starr und angedeutet, mit frischer Naivität und Unmittelbarkeit werden die Vorgänge wie etwas Selbstgeschautes dargestellt, eine Fülle von Einzelheiten beleben die Erzählung. An erster Stelle mag die Amphora mit der Darstellung des Kampfes um den Leichnam des Achilleus stehen.[1] Unter dem Schutze Athenens, die als steifes Götterbild hinter ihm steht, kämpft Ajas allein gegen eine ganze Schar Troer. Glaukos hat dem von Paris Pfeilen in den Oberleib und an der Ferse Getroffenen einen Strick um den Fuß geschlungen und will ihn mit aller Kraft hinüberziehen. Paris schießt noch im Fliehen, Aineas und Leodokos rennen mit gezückten Speeren herbei, ein vierter fällt von Ajas Hand, aber schon rückt ein fünfter nach. Ajas wird mit allen allein fertig, denn Diomedes, der ihm hilfreich beispringen wollte, ist durch einen Pfeil des Paris am Finger verwundet, den er sich von Stenelos verbinden läßt, der zur Besorgung dieses Geschäftes Schild und Helm abgelegt hat. Der Ton der homerischen Aristeia ist hier gar gut getroffen. Ebenbürtig ist die Geryoneusdarstellung der Pariser Amphora.[2] Schon der phantastische Typus des Unholdes, drei Oberleiber mit einem mächtigen Flügelpaar aus einem Unterleib erwachsen, ist der nüchternen, aus drei zusammengewachsenen Menschen konstruierten Monstrosität der Kypsele und der attischen Vasen überlegen. Herakles hat mit seinen Pfeilen den Hirten wie den Hund bereits erlegt und wendet sich nun gegen den mit drei Lanzen auf ihn Eindringenden unter dem Schutze Athenens, die in der gleichen Gestalt wie dort hier hinter ihm steht. Den Kampfpreis, die Rinderherde, hat der Maler zu einem Verkürzungsproblem, das die chalkidischen Meister sich gar oft gestellt haben und das auch am Leichnam des Achilleus der vorigen Vase erprobt ist, gestaltet. Vier Rinder sind schief in den Raum gestellt, ihre Beine bilden ein unentwirrbares Durcheinander, aber der vorn der ganzen Länge nach hingestellte weiße Stier, über den die zusammengesteckten Köpfe der aufgeregten Herde hervorragen, deckt sie so, daß die Andeutung des dem Meister undurchführbaren Problems genügt, um die Vorstellung der dritten Raumdimension zu erwecken. Zum Schluß der Szene steht Jolaos auf der in die Vorderansicht gestellten Quadriga. Zwei Adler, die

[1] Abgeb. Mon. d. Inst. I, 51. Overbeck, Bildw. des theb. u. tr. Sagenkreises, Taf. 23, 1. Birch, History of Pottery, II, S. 193. Brunn, Kunstgesch. S. 159 Fig. 136.

[2] Abgeb. Luynes Vases, Taf. 8. Gerhard, Auserl. Vasenb. 105—6.

an ihm vorbeifliegen, sind günstige Vorzeichen, er kann also ruhig auf seinen Freund warten. Den gleichen Stoff finden wir auf einer jüngeren chalkidischen Vase, die zu den wenigen gehört, in denen die Bildfläche auf der Vorder- und Rückseite ausgespart ist, den geänderten Raumverhältnissen entsprechend gekürzt, aber dafür drastisch ausgestaltet.[1] Geryoneus ist bereits im Wanken, der eine Körper sinkt, die Lanze in der Faust, herab, der Schild ist ihm entglitten. Herakles packt den zweiten, noch aufrechten am Helm, während der dritte nach rückwärts gesunkene noch mit dem Speere droht; die Absicht, die einzelnen Oberleiber zu voller Geltung zu bringen, hat ein überaus lebendiges Ganze zustande gebracht. Athene fehlt auch hier nicht, aber aus dem steifen Götterbild ist hier eine mithandelnde Person geworden. Die Rückseite stellt ein friedliches Bild dar. Die drei Nymphen bringen dem unter Athenens Begleitung erschienenen Perseus die Flügelschuhe, die Tarnkappe und die Tasche für das Gorgonenhaupt. Es ist etwas vom Märchenton in dieser Darstellung, der wir noch später begegnen werden.

Das mythische Repertoire der chalkidischen Meister scheint sehr reichhaltig gewesen zu sein, aber überall wo sie es angriffen, haben sie es durch charakteristische Züge zu beleben verstanden. Der alte Typus vom Kampf des Achilleus mit Memnon im Beisein der Mütter wird durch das aufgeregte Wesen der Eos gegenüber der ruhigen Thetis verinnerlicht, der zwischen Achill und Penthesileia aus der Sphäre der Mordszene, wie sie die altattischen Vasenmaler um die Wette malen, in die einer spannenden Erzählung versetzt.[2] Penthesileia flieht auf schnellem Roß vor dem im gewaltigen Laufschritt ihr nachsetzenden Gegner; sie wendet sich um, hat, um die Arme frei zu bekommen, den Zügel um den Leib geworfen und schießt ihre Pfeile, deren einer Achilleus Schild durchbohrt hat, auf ihn ab; Achill hat sie fast erreicht und schwingt seinen Wurfspeer in der Schlinge, um ihn im nächsten Augenblick abzuschnellen. Die Einförmigkeit der Einzugs- und Auszugsszenen, die die korinthische Malerei in lange Reihen ordnet, wird hier durch geschickte Inszenierung gehoben. Der Zug der Troer hat sich bereits in Bewegung gesetzt, die jungen Reitknechte mühen sich vergeblich, die sprengenden Rosse zu zügeln — beiläufig für Pferdedarstellung haben diese rosseliebenden Euboer ein ganz hervorragendes Talent und die Bewegungen dieser Tiere sind von einer Lebendigkeit, die von eingehendster Naturbeobachtung zeigt —, nur zwei Paare stehen Abschied nehmend gegenüber, Hektor, dem Kebriones sein Pferd vorführt,[3] ist in lebhaftem Gespräch mit Andromache begriffen, während Paris Helena, die

[1] British Mus. B. 155. Gerh., A. V. 323.
[2] Bonner Studien, S. 256. [3] Gerh. A. V. 322.

sich zürnend von ihm abwendet, zu begütigen sucht. Das ist geradezu ein Stimmungsbild und zwar ein heiteres, wie der Fürstenrat von Theben ein trübes ist.[1] Wo dieses Element in der archaischen Kunst durchbricht, darf man zuversichtlich auf chalkidischen Einfluß raten. Die ein so feines Naturgefühl atmende Szene der Belauerung des Troilos am Quell, zu dem sich die Pferde ungeduldig schnuppernd herandrängen, während Apollos Rabe krächzend vergebens das Unheil anzudeuten sucht, das in Gestalt des im Gebüsch geduckten für Troilos und Polyxena unsichtbaren Achill droht, ist trotz der Lagynos des Timonidas chalkidische Erfindung, und wenn ein korinthischer Vasenmaler gleichfalls vom ersten Range, die Szene des Herakles bei Eurytos als Gelage schildert, und unter einem der Henkel ein so stimmungsvolles Bildchen einlegt, wie Diomedes und Odysseus,[2] die mit verschiedenen durch ihre Haltung ausgedrückten Empfindungen die Leiche des vom eigenen Schwerte durchbohrten Ajas umstehen, so ist dessen Ursprung gleichfalls jenseits des Euripos zu suchen. Auch auf humoristischem Gebiet, das in dieser Zeit mit dem bacchischen zusammenfällt, bieten sie Leistungen, die ihre Superiorität über die korinthische Kunst besonders deutlich zeigen und ebenso den weitreichenden Einfluß, den sie in der hellenischen Welt ausgeübt haben.[3] Der ionische Silentypus, ein Pferdedämon, dessen Abstammung von dem beträchtlich älteren Kentaurentypus kaum zweifelhaft ist, erscheint auf chalkischen Vasen in seiner vollen Ausgestaltung mit Pferdehufen, Pferdeschwanz und Pferdeohren, langbärtig und öfter auch zottelig. Es wird wohl richtig sein, daß er in Kleinasien entstanden ist, aber zu vollen Ehren hat ihn jedenfalls Chalkis gebracht. Noch ist er frei, mit Dionysos nur in loser Verbindung, der Thiasos des Gottes scheint attische Schöpfung zu sein, er tummelt sich mit Nymphen herum, die gleichfalls noch nicht Mänadendienste tun, und ist fast ausschließlich mit seinen geschlechtlichen Bedürfnissen beschäftigt. Der altattische Silen aus Poros, der Porosgiebel des Dionysosheiligtumes, die bockbeinige Gefolgschaft des Dionysos auf der Klitiasvase und das tolle Treiben des Thiasos auf der mit dem Hydragiebel stimmenden Vase zeigen den Einfluß des Typus in Athen, die Münzen chalkidischer Kolonien in Sizilien wie in Nordgriechenland bringen ihn in vielen Variationen. Für Italien zeugt schon der Bronzeleuchter von Cortona, der uns zur Rekonstruktion des hesiodeischen Schildes diente und der Bronzeschild von

[1] Arch. Zeit. 1866, Taf. 206.

[2] Louvre Pottier, E. 635, Taf. 48, 49, wo die übrige Literatur verzeichnet ist.

[3] Die weittragende Beobachtung Löschkes vom Fehlen der ionischen Silene in der korinthischen Kunst und ihrem Ersatz durch burleske menschliche Gestalten, in denen zuerst Dümmler Dämonen erkannt hat, ist zuletzt von ihrem Urheber behandelt in Ath. Mitt. XIX (1894), S. 510 ff.

Dodona im Norden, denen mancher Genosse etruskischen und campanischen Fundortes zur Seite gestellt werden kann. Wir fügen hier statt einer echt chalkidischen Darstellung, die wir von seinem Treiben nicht zu bieten vermögen, die sehr analoge der Würzburger Phineusschale an,[1] deren mit der Kypsele in so naher Beziehung stehendes eine Bild uns das erwünschte Recht gibt, dieses Prachtstückes altionischer Kunst hier zu gedenken. An das Phineusbild, für das wir jenem Hinweis noch den auf ein Gegenstück am amykläischen Thron anfügen können, schließt sich eine bakechische Szene, die alle jene Eigenschaften, von denen wir bei Behandlung der chalkidischen Vasen sprachen, im vollsten Maße hat. Sie spielt in einem Zaubergarten, Dionysos und Ariadne halten auf einer wundersamen Quadriga, das Gespann bilden ein Löwe, ein Panther und zwei Hirsche vor einem Brunnen, ein Silen tummelt sich auf dem Rücken der Tiere, wird aber von dem Gotte mit dem Stabe bedroht, ein zweiter schöpft vor ihnen in einer Schale einen Trunk aus dem Quell, der Weinstock über dem als Löwenrachen geformten Ausguß deutet an, welch köstlicher Inhalt ihm entströmt, hinter dem Wagen schleichen zwei zottelige Silene behutsam auf einen mit Epheu umsponnenen Palmenhain zu, vor ihnen zieht ein »chalkidischer« Adler durch die Luft, ihr Ziel bilden drei herannahende in einem Quell des Dickichtes, den eine aufgestellte Lebes andeutet, badende Nymphen, indes die Gefahr wird doch bemerkt, die erste lauscht mit zurückgebogenem Kopf, die zweite wirft rasch ihr Gewand über, sie wird entschlüpfen, während die beiden anderen dem lüsternen Paar als Beute zufallen werden. Diese Tatsache führen die Bilder der Außenseite drastisch vor; daß die beiden Mänaden hier wieder ihr Gewand anhaben, geniert den Maler, aber nicht nur ihn allein nicht weiter, zwei entsprechende Liebespaare schildern uns das stürmische Werben des Silens. Diese vier Darstellungen spielen sich je zu beiden Seiten der Henkel ab, während die Hauptzierde der Außenseiten je ein mächtiges Augenpaar bildet. Die Phineusschale steht an der Spitze einer Gruppe ionischer Augenschalen, über die wir jetzt dank einer trefflichen Arbeit Böhlaus genauere Kunde haben. Der tiefgreifende Einfluß, den sie auf die attische Keramik ausgeübt hat, verleiht der noch offenen Frage ihrer Lokalisierung ein ganz besonderes Interesse. Die Phineusschale ist aber das einzige Glied der Gruppe, deren Bildschmuck aus dem Rahmen des Dekorativen heraustritt und noch dazu reich mit Inschriften versehen war, deren spärliche Reste am deutlichsten für den traurigen Zustand sprechen, in den unberufene Hände das herrliche Werk versetzt haben, dessen koloristische Wirkungen uns besser erhaltene Glieder dieser Gruppe vergegenwärtigen müssen. Böhlaus Versuch, diese nach

[1] Zuletzt behandelt von Böhlau, Die ion. Augenschalen, Ath. Mitt. XXV (1900), S. 40 ff.

dem kleinasiatischem Osten hinüberzuweisen, scheint die Tatsache nicht zu begünstigen, daß die Phineusschale zweifellos in den engsten Zusammenhang mit den Erzeugnissen der chalkidischen Vasenmalerei gehört. Die chalkisierenden Elemente sind Böhlaus Aufmerksamkeit nicht entgangen (S. 92 fg.) und bei dem Versuch, sie, einer Vermutung Wolters nachgehend, mit den Τήϊαι κυλίχναι des Alkaios zu identifizieren, weist er nachdrücklich auf die Bande der Stammesverwandtschaft von Teos zu Chalkis hin, »deren Gedächtnis nicht nur die Gründernamen, sondern auch staatsrechtliche Benennungen aufrecht hielten«. Chalkidischer Einfluß im Osten mag allerdings höher anzuschlagen sein als dies meistens geschieht,[1] indes hier offenbart er sich doch zu stark, um die Möglichkeit auszuschließen, an die direkte Einflußsphäre von Chalkis zu denken. Der aparte Bildfries im Innern der Phineusschale weist bestimmt auf das Vorbild einer Metallschale zurück, und Böhlau mag recht haben, wenn er auch metallene Augenschalen annimmt, »deren Schmuck für reich eingelegte Arbeit wie berechnet ist«. Die Silenmaske im Schalenrund geht gleichfalls auf ein Metallvorbild zurück, als plastischen Henkelschmuck kennen wir sie aus zahlreichen auf chalkidische Werkstätten zurückgeführten Beispielen, denen sich die zahlreichen in den Gräbern Capuas und Siziliens gefundenen zierlichen altertümlichen Terrakottamasken anschließen. Die chalkidische Erzindustrie steht mit der keramischen in alter Verbindung, die Gravierung der Umrisse hat die chalkidische Vasenmalerei besonders konsequent durchgeführt und man wird wohl Chalkis als die eigentliche Heimat der schwarzfigurigen Technik betrachten dürfen. Die chalkidische Metallindustrie hat ihre Hauptaufgabe gleichfalls in der Herstellung von Gefäßen gehabt und dieser Spur ist man in Italien, Olympia und Athen mit Glück nachgegangen.[2] Die capuanischen Bronzeurnen, auf deren Deckel oft der Typus des widdertragenden Hermes und der von berittenen Amazonen als Bogenschützen, wie sie die Petersburger Penthesileiavase zeigt, vorkommen, sind von Duhn als cumanisches Fabrikat, das sich den Typen der Mutterstadt anschloß, erwiesen worden. Wir weisen hier vor allem auf eine im Berliner Museum befindliche Amazone hin. Wohl fehlt ihr das Pferd, aber die außerordentliche Feinheit und Zierlichkeit der Arbeit mag dafür entschädigen. Wir wüßten kein anderes Bronzewerk altchalkidischer Kunst, das dem hohen Begriff, den uns die Vasenbilder von ihr geben, besser entsprechen könnte. Das Enddatum dieser Kunst wird wohl das bronzene

[1] Studniczka, Arch. Jahrb. 1896, S. 268.

[2] v. Duhn, Monumenti capuani Annal., 1879, S. 119 ff. Mon. XI Taf. 6 und Röm. Mitt. II, S. 244. Furtwängler, Olympia IV, Bronzen, Textband, vgl. Register s. v. Chalkidische Kunst. A. de Ridder, Cat. des Bronzes sur l'Acropole, Register Chalkis (art. de) und Bull. de corr. hell. 1896, S. 401 ff.

Viergespann bedeutet haben, das die Athener im Jahre 507 als Siegeszeichen über die verbündeten Böotier und Chalkider aufgestellt und nach der Zerstörung durch die Perser mit einer leichten Variation des alten Epigramms neu errichtet haben. Damit war die mehr als anderthalb Jahrhunderte überdauernde politische und künstlerische Selbständigkeit von Chalkis zu Ende. Der Maler Timagoras von Chalkis, der seinen mythischen Sieg über den Bruder des Phidias durch ein Weihepigramm gefeiert hat, war wohl ein Abkömmling der attischen Kleruchen auf Chalkis. Die Führung auf dem Gebiet der ionischen Kunst war in attische Hände übergegangen.

Die Tyrannis und ihr Name sind im kleinasiatischen Ionien entstanden, sie hat von da um die Mitte des siebenten Jahrhunderts ihren Siegeslauf genommen und wie sie »durchaus beschränkt ist auf die wirtschaftlich und geistig fortgeschritteneren Teile der hellenischen Welt,«[1] so ist sie auch hier das Wahrzeichen der hohen Kultur, die aus der engen Berührung mit der Welt des Orients belebende Kraft zog. Die Kämpfe mit dem Lyderreich, die dem inneren Hader der Parteien wie den Nachbarfehden doch zuweilen Halt geboten und in Thales von Milet den Traum eines nationalen Bundesstaates hervorriefen, stählten die Geister und brachten immer neue kräftigere Individualitäten zu voller Entfaltung. Und als die Unterwerfung der kleinasiatischen Hellenenstädte doch zur Tatsache wurde, da konnten sich diese leicht mit ihrem Schicksale aussöhnen. Der geistige Sieg war auf ihrer Seite, der Nationalfeind hatte sich fast gräzisiert und die Mermnaden waren Tyrannen geworden, an deren Höfen hellenische Kunst uud Literatur blühte, hatte sich doch schon der Gründer der Dynastie Gyges die Approbation von Delphi erwirkt und dafür reiche Weihgaben gestiftet, die seine Nachfolger und am eifrigsten der letzte König Kroisos vermehrten. Die mächtigste Stadt Ioniens, Milet, hat dem Ansturm des Gegners unter seinem Tyrannen Thrasybulos so kräftig standgehalten, daß ein Bündnisvertrag den langen Krieg beendigte und die Inselwelt, Milets Rivalin Samos an der Spitze, erhielt ihre Selbständigkeit unangetastet und stand mit dem Hofe von Sardes in freundschaftlichen Beziehungen. Was »Ionien«, wie man wohl die kleinasiatische Hellenenwelt kurz bezeichnen darf, für die griechische Dichtung und für die griechische Philosophie geleistet hat, bleibt ein unvergängliches Denkmal seines Ruhmes. Aber auch für die Geschichtsschreibung der bildenden Kunst der Hellenen ist die altionische Kunst von höchstem Interesse; sie steht

---

[1] Beloch, Griech. Gesch. I, S. 316.

als geistige Macht ebenbürtig neben jenen und zugleich mit ihnen in untrennbarem Zusammenhang, der freilich nur erst in den allgemeinsten Zügen klarzulegen ist. Die materiellen Bedingungen der Blüte der ionischen Kunst waren in dem Reichtum Ioniens gegeben, der auf Handel und Seefahrt ruhte und mit den Erzeugnissen hellenischer Industrie zugleich die hellenische Kultur in ferne Gebiete trug, die er mit einem Netz von Kolonien umzog und anderseits empfing sie immer neue Anregungen von der orientalischen und ägyptischen Kultur, die sie sich zu eigen zu machen verstand. Der Sinn für Luxus und die Verfeinerung der Sitten, als spezifisch ionische Eigenschaften oft hervorgehoben, stehen mit dem künstlerischen Empfinden im intimsten Zusammenhang und jeglicher Leistung ionischen Geistes, welcher Art sie immer sei, ist dieser Stempel aufgeprägt. In Ionien hat sich das Nachleben der mykenischen Kunst abgespielt, als sie im Mutterlande dem Andringen des Dipylonstiles längst gewichen war, ist hier doch der Schild des Achill entstanden; sie hat sich hier durch Aufnahme neuer, ihr wesensgleicher Elemente verjüngt und den Grundstock zu einer neuen Entwicklung abgegeben, die in andere Bahnen geführt hat. Aber ohne diese kostbare Mitgift wäre die ionische Kunst nie zu eigenem Leben erwacht, sie wäre unrettbar den nahen fremden Einflüssen erlegen, während sie so nicht bloß imstande war, diese in sich aufzunehmen, sondern weit mehr zurückzugeben, als sie empfing, und auch in das Mutterland hinüber hat sie in dessen Kunstentwicklung kräftig eingegriffen.

Ihre erste große Leistung trägt heute noch ihren Namen, der ionische Tempel, der gleichzeitig mit dem dorischen in Stein ersteht, aber in seinen Formen sich dem neuen monumentalen Material sofort anschmiegt, ungleich jenem, der die Spuren seiner Vorgeschichte niemals völlig abtun konnte. Schlank und leicht erhebt er sich zu ansehnlicher Höhe, während der dorische breit und wuchtig ruht. Und doch stammen beide aus einer Wurzel, dem mykenischen Palast; die Ableitung des ionischen Tempels aus einem hölzernen Blockhaus orientalischen Stiles, das man mehr oder weniger genau zu rekonstruieren versucht hat, ist ohne jede geschichtliche Berechtigung. Sein mykenischer Ursprung tritt ebenso deutlich hervor, als der des dorischen, und der Hauptunterschied beider ist wohl, daß die Entstehung des dorischen Tempels in die Zeit der Herrschaft des geometrischen Stiles fällt, dessen Einwirkungen in seinem ganzen Charakter deutlich zutage treten, während der ionische Bau einen Zustand bewahrt, »der auch im Übergang vom mykenischen zum dorischen Gebäude einmal vorhanden war« (Noak).[1] Seine markanteste Form, das Kapitell, hat auch

[1] Studien zur gr. Architektur, Jahrb. XI (1896) S. 211 ff., 239 und »Homerische Paläste«, Anm. 24.

die eingehendste wissenschaftliche Behandlung erfahren;[1] es darf als erwiesen gelten, daß es ein Kompositum aus zwei besonderen Teilen, dem Volutenstück, dem aus dem Gebiet der Zimmerei entnommenen Sattelholze, und dem runden Kymation, ist. Die ursprüngliche Selbständigkeit beider hat uns ein Fund gelehrt, der uns ein Stück der Vorgeschichte des ionischen Kapitells erhellt. Das von Clark und Koldewey auf Lesbos und in Neandria in der Troas wieder entdeckte äolische Kapitell,[2] dessen Typus sich auch unter den Trümmern der vorpersischen Akropolis gefunden hat (der erstere hat es als protoionisch in Anspruch genommen), ist eine aufgerollte Palmette mit einem Blattfächer als Zwickelfüllung, ein Schema, das uns als Dekoration von Stuhl- und Klauenfüßen längst bekannt war; die grandiose Ausbildung der Voluten zeigt seine nahe Beziehung zum ionischen Kapitell. Zunächst war es kymatienlos, was als Zeichen hohen Alters angenommen werden durfte, doch hat Koldewey bei seinen Ausgrabungen in Neandria nebst einer Anzahl solcher Kapitelle auch noch Fragmente von Kymatien und überfallenden Blattkränzen gefunden, die er mit jenen zu einem Ganzen vereinigte, an dessen sicherem Besitz man sich als an etwas recht Erstaunlichem zu erfreuen nicht unterließ. Aber Dörpfelds Nachprüfung[3] ergab ein wesentlich anderes kaum weniger merkwürdiges Resultat. Er erkannte das Vorhandensein zweier ganz verschiedener Säulentypen. Das Volutenkapitell wies er den Säulen des Peripteros zu, ein zweites aus jenen Fragmenten von ihm anders zusammengesetztes, war das der Innensäulen, die die Cella in zwei Hälften teilten. Es besteht aus dem überfallenden Blattkranz, unter dem sich förmlich als Wiederholung das Kyma anschließt. Ein ähnliches in Ägae gefundenes Blattkapitell und die Säule vom Apollotempel in Naukratis bestätigen Dörpfelds Innensäulenkapitell, dessen Weiterleben wir hier nicht verfolgen können; daß der Weg in gerader Linie zum korinthischen Kapitell führt, scheint kaum fraglich. Das Volutenkapitell der Außensäule ist gewiß nicht das direkte Vorbild des altionischen, aber daß auch dieses ursprünglich ohne Vermittlung des Kymations auf dem mit dem Torus geschmückten Säulenkopf aufsaß, können wir aus den Monumenten noch erschließen; die Vereinigung beider soll nach den alten Kunstschriftstellern zum ersten Mal am Heraion von Ephesos vollzogen worden sein, eine künstlerische

[1] Puchstein, Das ionische Kapitell 47. Berliner Winckelmannsprogramm, 1887, vgl. auch Reber, Über die Anfänge des ionischen Baustiles, Abh. d. bayr. Akad. 1900.

[2] Koldewey, Neandria, 51. Berliner Winckelmannsprogramm. Die Rekonstruktion des Kapitells, Abbild. 60—62 ist oft wiederholt, so Reber, Fig. 1. Perrot-Chipiez, VII, Taf. 52, 2 und im Museum von Konstantinopel ausgeführt.

[3] Bei Perrot-Chipiez, S. 623 f. mit Fig. 277. Das Kapitell von Ägae, Bohn, Altert. von Ägae, S. 32 Fig. 31 = Perrot-Chipiez, S. 627 Fig. 278, von Naukratis, Flinder Petrie, Naukratis I, Taf. III, Perrot-Chipiez, Taf. 52, 3.

Tat von ganz gewaltiger Tragweite. Es würde der schöpferischen Begabuug des ionischen künstlerischen Geistes kaum Eintrag tun, wenn er die Elemente, die er zu einem Ganzen schuf, dessen reiche Variationsfähigkeit auch heute noch nicht erschöpft ist, sich aus der Fremde geholt hätte, doch hat der Nachweis bis jetzt nicht geführt werden können. Die Volute ist ein Stück seines mykenischen Erbteiles, allerdings in genialer Umgestaltung.

Mit einer großzügigen architektonischen Bewegung, die das ganze sechste Jahrhundert durchzieht, beginnt die künstlerische Entwicklung Ioniens im Zeitalter der Tyrannis. Sie rief eine Fülle gewaltiger Tempelbauten hervor, die trotz der Stürme der Lyder- und Perserkämpfe noch in späte Tage als mächtige Denkzeichen einer Vorzeit hineinragten, deren Kühnheit und Größe sie versinnlichten. Den Reigen eröffnete wohl das Artemision von Ephesos, dessen Ruhm Herostratos' Brandfackel so grell beleuchtet hat. Vier Architekten haben an ihm gebaut, was nach alter Generationsrechnung die Bauzeit von 120 Jahren ergab. Der erste war Chersiphron von Knossos, dem sein Sohn Metagenes folgte. Diese Namen setzen die Anfänge des ionischen Baustiles in direkte Verbindung mit dem alten Zentrum mykenischer Kultur, sie rufen uns die Tätigkeit der kretischen Dädaliden im Westen in Erinnerung und Chersiphron wird wohl gleichfalls an den Beginn des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein. Die Fortsetzung des Baues hat die Eroberung von Ephesos durch Kroisos nicht gestört, statt des Tyrannen Pindaros hat eben der Tyrann Kroisos weitergebaut und seine Inschrift besitzen wir ja noch auf einer der vielen von ihm gestifteten Säulen mit herrlichem Reliefschmuck. Vielleicht hat schon sein Vater Alyattes auch zu diesem Bau beigesteuert, zumal er Schwiegervater des Tyrannen Melas war; in Milet hat er den Friedensschluß mit Thrasybulos durch Tempelbauten gefeiert. Das Branchidenheiligtum, vor dem die ionischen Tyrannen die Reihe von Porträtsitzbildern gestiftet haben, die wir noch besitzen, gehört gleichfalls in diese Zeit, da der mächtige Tyrann und Freund Perianders regierte, der Milet zur höchsten Machtentfaltung brachte.

Ehrende Erwähnung wird noch dem Athenetempel zu Priene vom Altmeister Philaios, wie dem von Phokäa zuteil; trotzdem ihn Harpagos in Brand gesteckt und arg beschädigt hatte, war er noch zu Pausanias' Zeit das Wahrzeichen der ehemaligen Größe dieser von kühnstem Unternehmungsgeist geschwellten Stadt, und noch von manch anderen erfahren wir. Alle aber übertraf nach Herodots Zeugnis das Heraion von Samos, das Rhoikos, der Sohn des Philaios erbaute, und mit ihm erscheint auch in diesem Werk in untrennbarer Verbindung Theodoros, der Sohn des Telekles, der Heros der altionischen Kunst. Jene mächtige Baubewegung hatte in ihrem

unmittelbaren Gefolge eine sie begleitende literarische Tätigkeit, die nicht bloß von dem hohen Selbstgefühl der mit ihren Namen hervortretenden Meister Zeugnis ablegt, sondern uns auch einen Blick in die Tiefe dieser Bewegung gestattet. Ihr Ursprung liegt in dem praktischen Bedürfnis und die Bauhütte der Gothik hat ja eine analoge Blüte gezeitigt. Plan und Maße des Baues mußten vor seinem Beginne festgestellt, die einzelnen Bauglieder detailliert werden. Die Konstruktion der Transport- und Hebevorrichtungen hat in diesem Zeitalter der technischen Erfindungen, das sich vor neue große Aufgaben gestellt sah, Fortschritte und Verbesserungen erfahren, die den weiterbauenden Generationen mit anderen baulichen Erfahrungen theoretisch zu überliefern waren, und mit der Zeit haben sich hier auch die Anfänge einer praktischen Kunstlehre eingeschlichen. Scharf bezeichnend für diese erste Art hellenischer Kunstschriftstellerei ist es, daß sie nicht nur an die Persönlichkeit des ausführenden Architekten, sondern auch an das spezielle Bauwerk gebunden erscheint. So haben Chersiphron und Metagenes über den Bau des Artemisions geschrieben, Theodoros über das Heraion und das noch in später Zeit gelesene Büchlein ἡ τοῦ νεῶ ποίησις, dessen Autorschaft man dem Theodoros oder Philon zuschrieb, welch letzterer rund zwei Jahrhunderte jünger ist, und offenbar den Namen des echten alten Autors Philaios verdrängt hat,[1] wird wohl mit der überlieferten Schrift desselben über den Bau des Tempels zu Priene identisch sein. Die geringen wiedergewonnenen Reste dieser Bauten gestatten uns bis jetzt kein klares Bild von der geschichtlichen Entwicklung des altionischen Baustiles zu entwerfen, aber vielleicht wird sich doch die Hoffnung, daß dem Spaten hier noch ein reiches und dankbares Feld der Tätigkeit beschieden sei, bald verwirklichen. Selbstverständlich konnte ein solcher Aufschwung nicht innerhalb der Grenzen der Architektur enden, die Fragmente des überreichen plastischen Schmuckes vom Artemision zu Ephesos allein würden uns das lehren, wäre es nicht selbstverständlich, daß diese Bewegung alle Gebiete der bildenden Kunst in ihre Kreise zog. Und wenn uns auch bloß vom großen Theodoros überliefert ist, daß er zugleich Architekt, Bildhauer, Erzgießer, Tonplastiker, Goldschmied, Gemmenschneider und Kunstschriftsteller gewesen ist, so wird eine solche Universalität wohl unerreicht, kaum aber vereinzelt geblieben sein.

Wie Mytilene das Zentrum der Lyrik, Milet das der Philosophie gebildet hat, so lag das Zentrum der ionischen Kunst in Samos. Die beiden Künstlerfamilien des Rhoikos und Theodoros gehören zweifellos zu einer

[1] Klein, Bathykles, Arch. epigr. Mitt. IX, S. 178 ff. Auf die hyperkritischen Zweifel an der Existenz dieser altionischen Architektenschriften einzugehen, ist bei dem jetzigen Standpunkt der Erkenntnis altionischer Kunst wohl überflüssig.

und derselben Dynastie, der auch unter allgemeiner Zustimmung Bathykles, dessen Name an den des Vaters des Theodoros so bedeutsam anklingt, zugewiesen wurde. Wir können an diesem Namen eine weitere, nicht uninteressante Tatsache beobachten. Hellenische Künstlernamen, die ein starkes Selbstbewußtsein zur Schau tragen, gab es von allem Anfang an, sie sind ein sicheres Anzeichen der erblichen Kunsttradition, die Eucheir, Eugrammos, Euergos, Smilis, sind anderer Konstruktion als die samischen »Hochberühmt und Weitberühmt«, aber wie »Polyklet« und »Periklet« beweisen, haben die Samier auch darin Schule gemacht. Noch wissen wir von der Künstlerfamilie der Mnesarchos und Klearchos, welcher der Bildhauer wie der Philosoph Pythagoras angehörte und außer der Nachricht, daß einige die Erfindung der Malerei auf Samos lokalisiert haben, vernehmen wir nun freilich nicht viel mehr, als die Namen einiger altsamischer Maler. Der geschichtliche Hintergrund der Hochblüte samischer Kunst ist die Regierungszeit des Polykrates gewesen, in dessen typischem Tyrannencharakter die Kunstliebe wohl der versöhnendste Zug war. Doch Samos ist nur die Zentrale, nicht aber die einzige Pflegstätte der ionischen Kunst. Das nahegelegene und wohl darum mit seinem Rivalen Milet politisch eng verbündete Chios tritt gleichzeitig bedeutsam hervor. König Alyattes stiftete einen großen silbernen Mischkrug nach Delphi auf einem eisernen Untersatz, den Glaukos von Chios fertigte, der trotz seines bescheidenen Materiales alle die von den Lyderkönigen geweihten Schätze überstrahlte und schon von Herodot höchlich bewundert wurde als das erste Werk aus gelötetem Eisen. Die Erfindung dieser Technik, die der Meister vielleicht durch ein Epigramm in der Art wie wir sie von Euergos und Kleoitas besitzen, sicherstellte, war sein Ruhmestitel. Wir wissen jetzt, daß sie von keiner weittragenden Bedeutung für die alte Metalltechnik gewesen ist, und den Erzguß, als dessen Vorläufer man sie betrachtet hat, voraussetzt, aber eine staunenswerte technische Leistung bleibt sie darum doch. Die Bewunderung Herodots hat für uns die Folge gehabt, daß uns ziemlich genaue Beschreibungen dieses Untersatzes vorliegen, nach denen der Kunstwert allerdings nicht die Hauptsache gewesen sein kann. Die ζῳδάρια καὶ ἄλλα τινὰ ζωύφια καὶ φυτάρια, die Hegesandros auf seinen Sprossen in getriebener Arbeit sah, werden den Tierstreifen ionischer Vasen im Ausgang des siebenten Jahrhunderts ziemlich ähnlich gesehen haben.[1] Aber nicht die Metalltechnik sondern die Marmorskulptur bildet den Schwerpunkt alt-chiotischer Kunst. In einem Epigramm unter einer delischen Statue, von dem uns Plinius Nachricht gibt, verkündeten die Meister Bupalos und

[1] Die frühere Literatur bei Pernice, Glaukos von Chios, Arch. Jahrb. XVI (1901), S. 62 ff., der die technische Frage an einer Monumentenreihe klar dargelegt hat, die zugleich von der Tragweite, die das Schweißverfahren des Eisens gehabt hat, Zeugnis gibt.

Athenis: Chios sei nicht bloß durch seine Reben berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos, und ein anderes in Delos fragmentiert gefundenes sagt uns, daß auch Archermos und sein Vater Mikkiades ihr gemeinsames Werk schön fanden. Aus einer falschen Erklärung dieses oder eines ähnlichen Epigrammes hat uns Plinius zu den drei Generationen noch eine vierte in dem »sculptor Melas« beschert, der indes als der mythische Gründer von Chios erkannt worden ist.[1] Außerdem hat er durch einen Rechenfehler primitiver Art den Beginn der von dieser Familie gepflegten und vielleicht sogar erfundenen Marmorplastik (ganz klar ist er sich über diese Erfindung wegen Dipoinos und Skyllis nicht geworden) auf Olymp 1. herausgerechnet; Mikkiades mag ein ungefährer Altersgenosse des Meisters Glaukos gewesen sein, da wir seinen Enkeln am Pisistratidenhofe begegnen werden. Doch ehe wir uns den Nachrichten über diese Künstlerdynastie zuwenden, haben wir doch die Frage nach dem Beginn der Marmorskulptur genauer zu erörtern. Die altionischen Tempel sind Marmorbauten, vom Übergangsstadium des mit Terrakotta und Putz verkleideten Porosbaues sind uns hier keine Reste geblieben. Das ephesische Artemision war bereits mit Marmorziegeln gedeckt, deren Erfindung sich der Naxier Euergos rühmte. Die Übersetzung des Holz- und Porosbildes kann da kaum mehr lange auf sich haben warten lassen. Das Kultbild hat seine stets konservative Tendenz auch diesmal nicht verleugnet. Die ephesische Artemis hat ihre Xoanongestalt bekanntlich niemals aufgegeben, aber die Hera von Samos, die früher ein bloßes Brett gewesen sein soll, bekam nun durch den Ägineten Smilis, den Sohn des Eukleides, eine »wohlgeschnitzte« Figur. Man hat sein Äginetentum darob in Zweifel gezogen und ihn zum Samier machen wollen,[2] aber die Münzbilder zeigen ein richtiges Xoanon und die Zuteilung des Smilis zu Dädalos seitens Pausanias stimmt dazu trefflich. Wenn zwischen Samos und Ägina die politischen Beziehungen gerade nicht die besten waren, hat ja der Tyrann Amphikrates von Samos die Ägineten bekriegt, die zur Koalition Milets hielten, so schließt das weder Handelsbeziehungen noch die Fühlung auf künstlerischem Gebiete ganz aus, die Einwirkung samischer Bronzetechnik auf Ägina wird man doch aus diesem Grunde nicht in Abrede stellen. Viel natürlicher scheint die Annahme, daß gerade das Vordringen der Marmorskulptur die alte Schnitztechnik auf das Gebiet des Kultbildes beschränkte, ihr aber für eine Weile hier ein förmliches Privileg ließ, an das die späteren Goldelfenbeinbilder noch nachklingen. Jene Technik wurde aber gerade

[1] Robert, Arch. Märchen, S. 115 ff.

[2] Kuhnert, Jahrb. f. Philol., XV. Suppl., S. 218. Studniczka, Röm. Mitt. II (1887), S. 109. Furtwängler, Meisterwerke, S. 720 ff. Dagegen Löschke, Ath. Mitt. XXII (1897), S. 262.

am längsten in Ägina gepflegt, die Pythia hat den Ägineten nicht umsonst ihre Vorliebe für das Holz als Material der Götterplastik kund gegeben. Auch das Holzbild des Kreters Endoios im Athenatempel zu Erythrä erklärt sich unter diesem Gesichtspunkt.

In Samos haben sich einige Marmorwerke von hochaltertümlichem Charakter gefunden, darunter ein männlicher Kopf[1] mit einer seltsam geformten Kopfbedeckung, für die es uns bis jetzt an Analogien fehlt, in scharfer und knapper Formbehandlung, die noch durchaus an das Holzvorbild gemahnt, die langen mandelförmigen Augen erinnern lebhaft an die Bildung des Männerauges auf den altionischen Vasen. Besondere Bedeutung aber hat die jetzt im Louvre befindliche weibliche Gewandstatue aus Samos erlangt, an deren Gewandsaum der Stifter Cheramyes seine Weihung an Hera senkrecht hat einmeißeln lassen.[2] In streng geschlossener Haltung steht sie da, die gestreckt anliegende Rechte faßt den Mantel, die linke ist einen Apfel haltend an die Brust gelegt. So reich die Gewandung auch ist, deren Stoffcharakter zu betonen und zu differenzieren der Meister sich wohl bemüht hat, sie umschließt eng den Leib, die Farbe wird die Ähnlichkeit mit der wirklichen Bekleidung des Holzbildes bis an die Grenze der Täuschung zu treiben versucht haben.

Der Vergleich mit der delischen Statue der Naxierin Nikandre genügt, um ihr tektonisches Prinzip in helles Licht zu stellen. Wie man dort an das kantige Brett, so wird man hier an den runden Stamm erinnert. Zwei weitere getreue fragmentierte Repliken dieses Typus haben uns die Ausgrabungen der Akropolis gebracht,[3] von denen eines, ein Oberteil, noch seinen Kopf bewahrt hat, nach dessen Muster wir den fehlenden der samischen Figur nun leicht ergänzen können. Zugleich wird durch diese die Geltung und Verbreitung des Typus bewiesen, der die Schöpfung einer angesehenen Kunstschule gewesen sein muß. Den Bruder dieser Frauengestalt hat man glücklich in einer der nackten Jünglingsfiguren, die man Apollo zu nennen gewohnt ist, im Heiligtum des ptoischen Apollo in Böotien wieder entdeckt.[4] Die physiognomische Ähnlichkeit ist so schlagend, daß es keiner weiteren Auseinandersetzung bedarf. Damit gewinnt

---

[1] Wiegand, Ath. Mitt. XXV, (1900), S. 145 ff.

[2] Im Louvre abgeb. Bull. de corr. hell. IV (1880), Taf. 13, 14, S. 483 ff. Brunn-Bruckmann, Taf. 56. Collignon, S. 162 f. Fig. 163. Zur Literatur: Brunn, Kunstgesch. II, S. 82 ff. Furtwängler, Meisterwerke, S. 711 ff. Winter, Jahrb. XIV (1899), S. 73 ff. Sauer, Ath. Mitt. XVII (1892), S. 37 ff.

[3] Les Musées d'Athènes, Taf. 9 = Collignon, S. 106 Fig. 75. Ephim. arch. 1888, Taf. VI, S. 109 ff. (Sophulis), Collignon, S. 164 Fig. 74.

[4] E. A. Gardner, Journ. of hell. studies VIII (1887), S. 189, vgl. a. a. O. 1890, S. 132. Abgeb. Bull. de corr. hell. X (1886), Taf. 4. Brunn-Bruckmann, Taf. 12. Collignon, S. 196 Fig. 92.

aber die Frage nach dem Zentrum erneute Berechtigung. Der nächstliegende Gedanke war, Samos als dieses zu erklären, und er ist jüngst noch einmal von Winter in anregender Weise verfochten worden. Er hat dieselbe Wandlung der Formenauffassung in der Terrakottaplastik aufgezeigt, wo die brettartigen aus freier Hand gekneteten massiven Figuren durch eine zeitlich unmittelbar anschließende Gruppe von runden, mit Verwendung der Hohlform hergestellten »Gefäßfiguren« abgelöst werden. Die stark hervortretende Analogie einer solchen mit dem Weihgeschenk des Cheramyes, die doch das Aufkommen des neuen Prinzips der Rundform als Beginn einer neuen Entwicklung genügend zu erklären vermöchte, führt er weiter durch, indem er die Hohlform mit der in Samos heimatsberechtigten Gußtechnik in nähere Verbindung bringt, die bereits früher in weniger überzeugender Weise mit der samischen Figur herzustellen versucht wurde. Von einer andern Seite hat Sauer dasselbe Problem angefaßt. Es ist ihm geglückt, den ganz grobkörnigen Inselmarmor, durch den sich unsere drei Frauengestalten wie ihr Bruder und eine kleine Reihe andrer gleichfalls hochaltertümlicher Bildwerke von der ganzen übrigen Masse leicht und bestimmt abheben, in der Tragea von Naxos anstehend zu entdecken. Er hat daraus den Schluß gezogen, diese Werke seien naxischen Ursprungs, dessen zwingende Kraft aber dadurch Einbuße erlitten hat, daß die von ihm konstruierte Gruppe, die uns die naxische Marmorkunst repräsentieren soll, doch auch stilistisch unvereinbare Gegensätze auf Grund des gleichen Materials mit umfaßte. Er lehrte zunächst nur, dieses grobe, der Raspel als dem Meißel zugänglichere und leicht gewinnbare Material habe mit Beginn der Marmorplastik eine kurze doch bedeutsame Rolle gespielt, und selbstredend hat Naxos mit seiner Verwertung den Anfang gemacht, aber sein Löwenanteil bleibe doch strittig. Dies Rätsel ist wohl das einzige, das eine Sphinx gelöst hat. Das kolossale Weihgeschenk der Naxier, die Sphinx aus Marmor der Tragea auf der hohen Säule in Delphi, deren Wiedergewinnung wir den an glanzvollen Erfolgen so reichen französischen Ausgrabungen verdanken,[1] trägt die gleichen Züge unseres Geschwisterpaares, und mit der offiziellen Autorität dieses Werkes ist die Entscheidung zugunsten Sauers erfolgt. Dieser nun als altnaxisch erwiesene Kopftypus hat infolge des völligen Mangels an geistigem Ausdruck (selbst das Lächeln, in das die archaische Kunst den Lebenszauber verborgen hat, haben diese Gestalten nicht gelernt) eine recht wenig schmeichelhafte Würdigung erfahren. Der pseudonaxische Apollo von Thera wird dem Betrachter, den

[1] Fouilles de Delphes, 14, IV 5, 6. Perrot-Chipiez, VIII, S. 395 Fig. 185. Die Art, wie Furtwängler sich der ihm unbequemen Beweiskraft dieses Monumentes zu entziehen sucht, Berliner phil. Wochenschr. 1894, Sp. 1275, ist nicht unamüsant.

er so vergnügt anlächelt, das lustige Künstlerwort »blöd aber freundlich« suggerieren, den echten gegenüber gilt jene befreiende Einschränkung nicht. Die delphische Sphinx fesselt nicht bloß durch das Kolossale ihrer Erscheinung, zu dem die naxische Kunst gerne greift, wie die Kolosse von Naxos und Delos zeigen, sondern durch die Kühnheit des Aufbaues und ihre tektonisch so wirksame Gestaltung, die tragende Säule mit ihrem prächtigen altionischen Kapitell inbegriffen. Sie ist ohne Torus und ihre Kanellierung dorisch. Die Bildung des Kapitells bestätigt Puchsteins Theorie. Kyma und Volute sind noch nicht eins, sondern sitzen nur übereinander. Die Voluten rollen sich nicht zu Augen ein. Tektonischen Sinn zeigt schon die dreieckige mit einem Widderkopf und zwei Gorgoneien geschmückte Basis nach der Inschrift gearbeitet und geweiht vom Naxier Iphikartides zu Delos, die auch die Fußreste einer eingelassenen Jünglingsfigur zeigt[1] und hierin, nicht in ihren plastischen Leistungen, in denen sie gar bald von den Chioten und ihren allernächsten Nachbarn, den Pariern, geschlagen wurden, liegt die Stärke ihrer Kunst. »Ich bin vom gleichen Steine Bild und Basis« liest man im alten naxischen Alphabet auf dem Sockel des Naxierkolosses in Delos und man würde die Berechtigung des Stolzes auf das gelungene Wagnis, aus einem Riesenblocke Figur und Basis herauszubringen, bestaunen, aber so ist die Sache nicht richtig. Die Basis ist, trotz der bündigen Versicherung des Meisters, besonders gearbeitet und daß es der gleiche Marmor ist, brauchte wahrlich so volltönend nicht versichert zu werden.

Wir befinden uns in der Zeit des redenden Bildwerkes, auch der Kypselidenkoloß sprach von seinem Materiale und seine kräftige Beteuerung nimmt den Zweifel vorweg. Vielleicht hat auch er gelogen, vom delischen scheint diese Annahme unausweichlich und mehr verwunderlich, als der Mangel an Wahrheitsliebe der damaligen Menschen ist der ihrer Monumente doch eigentlich nicht. Indes das plinianische Ideal ex uno lapide tritt uns hier recht früh entgegen, und wenn die Vermeidung der Stückung Tugend ist, dann erklärt sich die geschlossene Haltung dieser Bildwerke auch aus den gegebenen Bedingungen des Materiales, sie zeigen bereits den Beginn eines Steinstiles.[2] Das Epigramm des Euergos hat doch auch technische Spitze. Berechtigten Künstlerstolz trägt nur das Relief des Naxiers Alxenor zur Schau, der aber einer viel jüngeren Zeit angehört; hätten die Meister nicht von sich selbst gesprochen, wir wüßten von ihnen nichts, die antike Kunstforschung hat der naxischen Schule nicht gedacht, und mit der Herrlichkeit des Trageamarmors war es bald zu Ende. Wie

[1] Homolle, Bull. de corr. hell. XII (1888), Taf. XIII, S. 463 ff. Collignon, S. 130 Fig. 65. Die Inschrift des delischen Kolosses der Naxier, Roehl, Inscr. gr. ant. Nr. 409.

[2] Sauer, a. a. O. S. 70 f.

er von dem schwerer zu gewinnenden parischen Marmor, aus dem sich freilich keine ungestückten Kolosse herstellen ließen, verdrängt wurde, so sank auch rasch die naxische Bildhauerzunft, die den hellenischen Markt beherrscht hatte, zu lokaler Bedeutungslosigkeit herab, und der geschichtliche Hintergrund dieses Prozesses ist dessen bester Teil. Die historische Rolle von Naxos beginnt in Verbindung mit Chalkis, die chalkidische Kolonisation hat seinen Namen nach Sizilien, als den der ersten Gründung, getragen. Daß diese Verbindung auch künstlerische Früchte getragen habe, ist mehr als wahrscheinlich, welche, können wir derzeit kaum sagen. Mit dem Niedergang der chalkidischen Macht fiel ihr durch ihre Größe, wie durch ihren natürlichen Reichtum die Führung der Kykladen von selbst zu, und damit auch die bevorzugte Stellung in Delos. Die Sphinx in Delphi hat den Dank für die Erteilung der Promantie abgestattet. Die Privilegien, deren Naxos sich dort erfreute, zeigen seine politische Bedeutung, und die hat ihm die Tyrannis des Lygdamis verliehen, der schon als Privatmann durch seinen Reichtum imstande war, Pisistratos in den Sattel zu heben und der auch Polykrates zur Herrschaft in Samos verholfen hat. In enger Verbindung mit beiden hat er kraftvoll regiert, daß aber auch die naxischen Aristokraten kunstfreundlich gewesen waren, beweist, daß er eine Anzahl von ihnen bestellter noch unfertiger Weihgeschenke mit zum Kaufe ausbot. Die naxischen Frauenstatuen im Heraion von Samos und auf der Akropolis illustrieren förmlich das Bundesverhältnis der drei Tyrannenhöfe.[1] Sie sind demnach um 530 anzusetzen.[2] Den Sturz des Lygdamis, der ziemlich gleichzeitig mit dem der samischen wie der attischen Tyrannis erfolgte, hat die naxische Bildhauerschule kaum mehr lange überlebt, sie war schon vorher von den Chioten gründlich überholt worden.

Wir durften bis vor kurzem glauben, eine feste Grundlage für die Erkenntnis der Weise altchiotischer Kunst in einem literarisch bezeugten und monumental wiedergewonnenen Werke zu besitzen in der delischen Nike des Mikkiades und seines Sohnes Archermos. Ein Scholion zu Aristophanes Vögeln (573) hat uns die Nachricht aufbewahrt, Archermos habe zuerst Nike geflügelt dargestellt. Dies Stück erlesener kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit wird sich wohl auf Polemon von Ilion zurückführen lassen. In Delos, wo nicht nur Arbeiten seiner Söhne durch jenes berühmte Epigramm gesichert waren, sondern nach ausdrücklichem Zeugnis des Plinius auch von ihm Werke standen, wie in Lesbos und, wie wir jetzt nach dem Funde seiner Künstlerinschrift auf der Akropolis sagen können, wie in Athen,

[1] Naxische Arbeit ist wohl auch der früher S. 135 behandelte Kopf aus Samos und ein Torso, Wiegand, Ath. Mitt. XXV (1900), S. 152.

[2] Sauer, a. a. O., besonders S. 73.

haben die französischen Ausgrabungen im Jahre 1877 eine unterlebensgroße stark beschädigte Flügelfigur aus parischem Marmor zutage gebracht, ein zweifellos hervorragendes Kunstwerk hocharchaischer Zeit, und in der Nähe davon eine Basis aus gleichem Marmor, die in drei Hexametern die Künstlernamen des Mikkiades und seines Sohnes Archermos vereinigt. Die Zugehörigkeit von Statue und Basis schien evident zu sein, und damit galt die zuerst von Furtwängler ausgesprochene Vermutung, in dieser delischen Figur die Nike des Archermos zu erkennen, für eine urkundlich gesicherte Tatsache, mit der man als solcher zu rechnen habe und auch wirklich ziemlich allgemein ruhig gerechnet hat. Eine Reihe genauer zum Teil mit »bestem Willen« unternommener Versuche, Basis und Statue zusammenzupassen, haben jedoch zu der Erkenntnis geführt, daß beide nichts miteinander zu tun gehabt haben und die delische Nike auf ihre Künstlerinschrift verzichten muß. Unter den vielen Möglichkeiten, die sich nun an Stelle der depossedierten Urkunde bieten, möchte man zuerst die in Erwägung ziehen, welche dadurch ihre Geltung eingebüßt hat. Ist die Urheberschaft des Archermos auch nicht mehr bezeugt, für die zu suchende Nike des Archermos bleibt die delische Figur doch eine ernste Kandidatin, und da man bisher stilistisch nach dieser Richtung hin operiert hat, so könnten solche Gründe vielleicht die Beweiskraft der Urkunde ersetzen. Der Verfasser bekennt, diesen Gedankengang weiter verfolgt zu haben; erst die mit hervorragender Sachkenntnis gearbeitete Studie Studniczkas, die diese These zu erweisen unternahm, hat ihm die klare Erkenntnis gebracht, daß jene falsche Zuteilung nicht bloß die stilistische Beurteilung der delischen Nike beeinträchtigt habe, sondern daß sie uns auch die Ausnützung der klar zutage liegenden monumentalen Hilfsmittel, die echte Nike des Archermos annäherungsweise wieder zu gewinnen, verwehrt hat.

Unter den vielen Frauentorsen von Delos, die uns die Tätigkeit der chiotischen Meister an diesem Kultsitze vergegenwärtigen können und deren Übereinstimmung mit so vielen der weiblichen Statuen der vorpersischen Akropolis man für die Vorstellung chiotischer Kunst seit Brunn mit Glück herangezogen hat,[2] ist die Nike stilistisch ganz vereinsamt und fällt aus diesem Zusammenhang vollständig heraus. Dort stets die gleiche reiche ionische Gewandung, hier ein schlichtes dorisches Kleid, das allein schon nach dem Westen weist, wo uns der Archetypus der delischen Figur bereits zur Genüge begegnet ist. Es ist die den fliegenden Perseus verfolgende Gorgo und dieser Typus wurde auch zu Eris in unverminderter

[1] Zu der reichen Literatur über diese Figur vgl. Kavvadias, Katalog Nr. 21. Collignon, I, S. 134 ff. Studniczka, Siegesgöttin (Jahrb. f. d. kl. Altert.) 1898, S. 6.

[2] Brunn, Sitzgsber. d. bayr. Akad. 1884, S. 523 f. Dagegen Winter, Ath. Mitt. XIII (1888), S. 123 ff.

Häßlichkeit, wie an der Kypsele verwendet. Das ist aber die Schwestergestalt der Nike, freilich eine ungleiche. Der Dichter kann von böser und guter Eris sprechen, dem Künstler wandeln sich diese Begriffe in häßlich und schön, seine schöne Eris wird aber von selbst zur Nike. Wäre die delische Figur ohne Kopf gefunden worden, dann darf man bestimmt vermuten, ein Gorgoneion wäre ihr nicht erspart geblieben, so erkennen wir dankbar das Bemühen des Künstlers an, soviel von Holdseligkeit in den Kopf hineinzulegen als er kann, aber nicht bloß die Enfacestellung desselben weist nach dieser Richtung, sondern auch im Antlitz grinst noch ein recht fühlbares Etwas von jenem Gegentypus durch. Die nächsten stilistischen Analogien finden sich dort, wo sich die zur Typik und Gewandung fanden, und die meisterhafte Stilanalyse Brunns tritt jetzt erst in ihr volles Recht, ohne jene Einschränkung, mit der ihr Studniczka beitritt: »Zwar finden sich unleugbare Beziehungen zu den Werken der kretisch-peloponnesischen Daidaliden; so gleicht die Faltenbehandlung und Gesichtsbildung in wesentlichen Zügen den Überresten des Herakolosses in Olympia«, wie sie aber trotzdem mit ionischer Kunst zusammenstimmen soll, darüber nur eine allgemeine Andeutung und ein Hinweis auf Winters Polemik gegen Brunn; diese gegensätzlichen Anschauungen lassen sich aber nicht vereinen. Die Unterschiede, die Winter allzuscharf hervorhebt, liegen sicher nicht in anderer Richtung. So kurz die Spanne Zeit sein mag, die zwischen jenen beiden Werken liegt, die einzelnen technischen Fortschritte sind doch nur Begleiterscheinungen des größten, des Überganges von der Porosplastik zur Marmorskulptur.

Aber die Typengeschichte soll »ganz entschieden für die Identität oder wenigstens die engste Verwandtschaft der Statue von Delos mit der Nike des Archermos« sprechen. Gerade das Gegenteil ist offen erweisbar. Sie steht völlig vereinzelt an der Spitze des Typenverzeichnisses, das den Sieg eines gleichzeitigen aber wesentlich anders gearteten Typus ankündet, von dem kein Weg zu jenem führt. Er ist reich gewandet, bringt die Bewegung weit besser zum Ausdruck und erweist sich sofort als echt ionischen Ursprunges. Seine Hauptvertreter sind drei Marmortorsi der Akropolis. Von dem ersten ist nur ein Stück des linken Oberschenkels mit zurückgeschobenem, von der Bewegung der Gestalt mit ergriffenem Gewande und ein Stück dieses auf einer Basis aufstehenden Gewandes erhalten. Petersen,[1] der die Zusammengehörigkeit beider erkannte, hat daraus den Schluß gezogen, daß

[1] Athener Mitt. XI (1886), S. 372ff., Taf. XI. B. Die beiden anderen Stücke Sophulis Ephimeris, 1888, S. 89 und Studniczka, Taf. II, 8, Sophulis S. 91 als Torso, mit dem später gefundenen Kopf, Reinach, Répertoire de la stat. gr., S. 390, 6. Die Identität deutet auch Studniczka, S. 7 Anm. 2 durch die Beisetzung eines Fragezeichens zu Nr. VII an.

auch die delische Figur auf ihrer Basis mit dem Gewandende befestigt war und gleichfalls über derselben zu schweben schien. Aber die Mikkiades und Archermos Basis hat er damit für sie nicht zu retten vermocht. Für die Athener Fragmente hat er auf die Säule mit der Künstlerinschrift des Archermos hingewiesen und die Vermutung ausgesprochen, die Athenische Nike sei gleichfalls ein Werk und diesmal das alleinige des Archermos. Von dem zweiten Exemplar ist nur das kopflose Oberteil erhalten. Die Gewandung ist ganz die der chiotischen Frauengestalten der Akropolis und Studniczka setzt das Fragment den Söhnen des Archermos ungefähr gleichzeitig. Die stürmische Bewegung ist hier in überraschender Weise zum Ausdruck gebracht, das Gewand weht bereits und die Haare beginnen zu flattern, aber da wie dort ist der Boden des Schematischen nicht verlassen. Der nächste Schritt führt schon zur vollen Entfaltung. Die dritte Gestalt ist noch wesentlich gebundener, die Bewegung kommt bloß in der Verschiebung des Gewandes zum Ausdruck, das Haar fällt in gewohnter Ordnung, sie geht aber sonst so stark mit der zweiten zusammen, daß die Annahme der nächsten Verwandtschaft gesichert ist. Ihr Kopf ist zwar erhalten, aber arg zerstört, die Reste genügen, um seinen Zusammenhang mit dem Gesichtstypus einiger jener echt ionischen Frauengestalten der Akropolis, die man für Werke der chiotischen Meister in Anspruch genommen hat, zu erkennen, der sich aus diesem hochaltertümlichen herausentwickelt hat. Die delphischen Ausgrabungen haben zu ihrem Abschluß ein Monument zutage gebracht, das wir als für unsere These direkt beweisend in Anspruch nehmen können. Von dem dort in der »Marmaria« ausgegrabenen altionischen Schatzhaus »der Phokäer« ist der Torso einer Nike, die als Akroterion angebracht war, erhalten.[1] Die die Publikation Homolles begleitenden Worte »conforme encore au type crée par Archermos de Chios« wiederholen zwar den oben klargelegten Irrtum, haben aber in unserem Sinne ihre volle Berechtigung. Das ist das Material, aus dem wir uns das Bild der echten Nike des Archermos zusammensetzen können, so fragmentarisch es auch ist; über ihre Superiorität gegenüber der Dädaliden-Nike von Delos haben wir kein Wort zu verlieren. Der gelehrte Perieget, dem wir die Notiz über die Flügel der Archermosnike zu danken haben, wird sie wohl zu dem Bilde der ungeflügelten in dem Niketempelchen der Akropolis gemacht haben. Man sollte meinen, er habe sich auf eine unserer Drei berufen. Das konnte er nicht, da sie damals schon in der Erde ruhten, aber sie lehren uns zur Genüge, Archermos habe genug Gelegenheit gehabt, den Typus zu wiederholen, von dessen Lebenskraft seine Fernwirkungen noch lange Zeugnis ablegen.

[1] Abgeb. Revue de l'Art anc. et moderne 1901, S. 371, Fig. 13. Perrot-Chipiez, VIII, S. 391 Fig. 138.

Die Dädaliden-Nike hat uns für einen Augenblick aus dem Bereich der ionischen Kunst herausgeführt und ehe wir dahin zurückkehren, müssen wir doch noch das uns in den Weg getretene Problem schärfer ins Auge fassen. Die Frage, ob sie wie ihre ionischen Schwestern wirklich fliege, oder ihre Füße im Knielaufschema die Basis berühren, läßt sich mit voller Sicherheit kaum beantworten. Aber im ersten Falle würde man den strengen Chiasmus der Arm- und Beinbewegung, die sie aus dem Gorgonentypus noch bewahrt hat, lieber missen, und gerade die überreiche Ausstattung mit Flügeln — zu dem mächtigen Paar am Rücken kommt noch ein kleines vorn an der Schulter und die Beschwingung der Fersen — die recht ornamental wirkt, hat ihren besonderen Sinn, wenn der Flug nicht durch ein so einfaches äußeres Mittel sichtbar gemacht wird, wie es der Meister von Chios tat. Wäre aber das der Fall, dann würde man eher an eine Rückwirkung seines Typus zu denken haben, dem chronologische Hindernisse kaum entgegenstehen, denn die Entwicklung im Osten schlägt ein schnelleres Tempo ein, dem die alte Dädalidenkunst nicht folgen kann und dadurch entstehen von selbst die ersten Archaisten auf hellenischem Boden, zu denen man wohl auch die naxischen Meister zur Zeit des Polykrates zählen darf. Die delische Nike hat ihren rechten Bruder im Apoll von Thera, dem es nichts verschlägt, daß er aus Tragea-Marmor gearbeitet ist.[1] Die physiognomische Ähnlichkeit, die auch Collignon nicht entgangen ist, erstreckt sich sogar auf eine Absonderlichkeit in der Bildung der Ohren, die flach in den Kopf hineingelegt sind, im Gegensatz zu der naiven Art dieser Zeit, sie als Henkel zu behandeln, eine Vergleichung, die bekanntlich ihren sprachlichen Ausdruck gefunden hat. Sie läßt sich an den hervorstehenden Backenknochen, den hochgezogenen Brauen und schief gestellten Augen, Mund und Kinnbildung genauer verfolgen; auch die Art, wie die Haare um die hohe zurückliegende Stirn als Ornament gelegt sind, findet sich hier, aber ohne die feine Durchbildung dieses Ornamentes an der delischen Nike. Der Apoll von Thera ist eines der frühesten Exemplare jenes weit verbreiteten Typus der nackten männlichen Gestalt, an dessen Ausbildung die Kunst des sechsten Jahrhunderts ihr Bestes gesetzt hat. Damit war den folgenden das große Programm aufgestellt, das die hellenische plastische Kunst in nie genug zu bewundernder Herrlichkeit erfüllt hat, sie verdankt ihm ein gewaltiges Teil ihrer Größe, und der Fleiß, den sie darauf verwendet hat, macht ihn zugleich zum bequemsten Maßstab ihrer eigenen Entwicklung. Wo aber haben wir seine Heimat anzusetzen, und wie verhält er sich zu dem Vorbild, das die ägyptische Kunst bot und welches

[1] Athen Nationalmuseum Kavvadias Nr. 8, Friederichs-Wolters, Nr. 14, Collignon, S. 139, Brunn-Bruckmann, Taf. 77c.

ist seine rechte Deutung? Die erste dieser Fragen hat man ziemlich allgemein mit dem Hinweis auf die Dädaliden beantwortet, die Vermutung drängt sich gerade darum von selbst auf, weil die sikyonische Erzgießerschule, die legitime Nachfolgerin der alten kretisch-peloponnesischen Dädalidenzunft, mit unverkennbarer Ostentation dies Erbe pflegte. Jüngst hat man ihn freilich nach Ionien versetzt, wohl um ihn Ägypten näher zu bringen und die alberne Küsterlegende, die von einem solchen Apollo des Telekles und Theodoros erzählt wird, die beiden Hälften der Figur wären an verschiedenen Orten von jedem der Meister nach dem ägyptischen Kanon gearbeitet, die dann vorzüglich zusammen gepaßt hätten, wieder ernst genommen. Das entscheidende Wort können hier nur die Denkmäler sprechen. Eines der wichtigsten, den Apollo Golenischeff, haben wir in seinen nahen Beziehungen zur dädalischen Poros- und Holzskulptur bereits kennen gelernt. Im Gebiete der Marmorplastik weist nun die delische Nike ihren theräischen Bruder in die gleiche Richtung. Der mächtig gewölbte, scharf begrenzte Brustkorb und das lebensvolle Gesicht mit der stark vorspringenden Nase hebt ihn vorteilhaft vom naxischen Apollo ab. Der Mangel an weiterer Detaillierung hat zu dem irrigen Ansatz in das siebente Jahrhundert geführt; man möchte eher an freiwilligen Verzicht denken, zumal die wenigen Hauptformen bereits ihre natürliche Rundung haben. Recht im Gegensatze zeigt eine kleine Statue des British Museums, die wahrscheinlich aus Böotien stammt, scharf detaillierte aber gründlich verfehlte Formenbehandlung.[1] Hier ist der Brustkasten noch eingezogen, aber das Bestreben, Knochenbau und Weichteile bestimmt abzuheben, verleiht ihr doch einen besonderen Reiz. Das ganz schmale, spitzwinklige Gesicht (in den Photographien der Publikationen ist dieser charakteristische Zug verloren gegangen,) mit der niedrigen Stirn und der langen vorspringenden Nase zeigt eine schlagende Übereinstimmung mit dem der kretischen Halbfigur aus Gortyn, die eine lange Stilanalyse aufwiegt. Fast nur durch seine kolossale Größe unterscheidet sich von ihm die trefflich erhaltene Figur von Melos im Museum von Athen,[2] man wird sie wohl der gleichen Werkstätte zuweisen dürfen. Das Überschlanke der kleinen Londoner Statue tritt in dieser ganzen Gestalt noch deutlicher hervor, die uns die sorgfältige Arbeit der Kniegelenke noch zeigt, sie räumt zugleich mit dem böotischen Schultypus, den man auf Grund jener anzunehmen geneigt war, auf. Dahin wird man auch die beiden im Louvre befindlichen Torsi von Aktium nicht weisen dürfen,[3] die in keiner Weise aus unserer Reihe herausfallen; hat

[1] British Museum Catalog Nr. 205, Murray, Gr. sculpture I, [2] Taf. 6, Arch. Zeit. 1882, Taf. 4 S. 51 (Furtwängler) Brunn-Bruckmann, Taf. 77b.

[2] Bull. de corr. hell. XVI (1892), Taf. XVI, S. 560 ff. (Holleaux).

[3] Collignon, Gaz. arch. 1886, S. 255 Taf. 29 u. Hist. I, S. 197. Brunn-Br., Taf. 76.

man doch gerade für sie aus der unmittelbaren Nähe von Ambrakia und Ätolien den Schluß auf ihre dädalidische Abkunft gezogen, den ihr stilistischer Charakter recht erheblich verstärkt. Die delphischen Ausgrabungen haben uns ein in diese Monumentgruppe einzureihendes Zwillingspaar beschert,[1] von dem der eine fast völlig erhaltene glücklicherweise die Inschrift seines Meisters Polymedes von Argos in altargivischem an den Beginn des sechsten Jahrhunderts weisenden Alphabet an seiner Basis trägt. Ihr Herausgeber hat den Versuch gemacht, sie mit dem von den Argivern in Delphi geweihten Statuenpaar, Kleobis und Biton, zu identifizieren, den wir wohl auf sich beruhen lassen dürfen. Dieser argivische Sprößling derselben Wurzel hebt sich doch trotz aller typischen Übereinstimmung recht eigenartig von den bisher behandelten Gestalten der gleichen Richtung ab. Im Kopftypus und namentlich in der Haaranordnung hat er die alte Tradition noch getreuer bewahrt und legt so direktes Zeugnis ab von dem intimen Zusammenhang der kretischen Schule mit der von Argos. Das Überschlanke der Figur von Melos und Böotien findet seinen Gegensatz in den gedrückten und wuchtigen Formen dieser Zwillingsgestalten, die aber gerade dadurch dem in der späteren argivisch sikyonischen Schule herrschenden Idealtypus wirksam präludieren. Ihre künstlerische Überlegenheit jener Gruppe gegenüber zeigt sich jedoch besonders deutlich dadurch, daß bereits in ihnen jener »uralte Fehler endlich gehoben« erscheint, den Julius Langes feinsinnige Beobachtung erst im »Apoll« von Tenea beseitigt fand. Hier liegen nur mehr die Hände an den Oberschenkeln an, die Arme aber haben »völlig jene leichte Biegung im Ellenbogen, die der frei herabhängende Arm von selbst annimmt, während die Hände noch auf die alte Weise zur Faust geballt sind« und gerade dadurch dokumentieren sie sich als die rechten Vorläufer des hervorragendsten Stückes der ganzen Reihe, des Münchner Apoll von Tenea,[2] der zugleich einen Haltpunkt in der Entwicklung bietet, indem er die Summe der bisherigen Errungenschaften in sich vereinigt. Wir wollen vorweg bemerken, daß man wohl infolge seines Fundortes an seinem dädalischen Ursprung so wenig gezweifelt hat, daß man ihn mit Dipoinos und Skyllis in allernächste Beziehung setzen wollte, worauf des näheren einzugehen wir uns füglich versagen dürfen. Hier sind bereits auf der breitgewölbten Brust die Brustwarzen angegeben, die Modellierung der Arme und Beine zeigt deutliche Fortschritte, das Knochengerüst tritt schärfer hervor und ist richtiger umgrenzt, nur die summarische Behandlung des Bauches ist übrig geblieben. Es erscheint genügend, das Harte von dem

[1] Bull. de corr. hell. XXIV (1900), Taf. XVIII—XXI, S. 445 ff. Fouilles de Delphes IV, 1, 2.

[2] Furtwängler, Kat. der Glyptothek, Nr. 47.

Weichen zu scheiden, die alte Linie senkrecht vom Brustkorb bis zum Nabel ist hier noch die einzige Gliederung, und wenn an einzelnen dieser Gestalten wagrechte darüber gezogen sind, so ist auch das völlig schematisch. Über die Natur des Fleisches war man damals noch völlig im Unklaren; daß es aus Muskeln besteht, und wie diese einzelnen Muskeln unter der Haut liegen, wußte man noch nicht, man sah die Erhöhungen und Vertiefungen und hielt sich an dieselben, soweit sie am gestreckten Leib ebenso faßbar hervortraten, wie die Umrisse des Knochenbaues, aber erst das Steigen der anatomisch-palästritischen Kenntnisse brachte über die Natur derselben Klarheit. Dieser entscheidende Schritt ist, wie wir noch sehen werden, aller Wahrscheinlichkeit nach in Ionien getan worden. Der Kopftypus der teneatischen Statue gemahnt noch an die delische Nike und ihren theräischen Bruder, aber er lenkt doch schon von der uns individuell anmutenden Art in die Richtung des sogenannten griechischen Profiles ein, so weit er auch noch mit seiner zurückliegenden Stirn und spitzen Nase von demselben entfernt ist. Was gerade an den altertümlichsten Werken jenen individuellen Eindruck hervorruft, den wir in der vollentwickelten hellenischen Plastik so sehr vermissen, ist nichts weiter als die Differenz zwischen der mangelnden lebendigen Durchbildung des Leibes und der, wenn auch nur durch ein Lächeln versuchten Beseelung des Antlitzes. Indem dadurch der Kopf als alleiniger Träger dieser Beseelung erscheint, läßt uns eine falsche Analogie mit unserer aus dem täglichen Leben in die Kunst übernommenen Anschauungen Individualismus dort erblicken, wo nichts anderes vorliegt als die Dokumentierung des auf die Belebung des Kunstwerkes gerichteten Willens. Es ist, wie wenn mit jedem Schritt, der diesem Ziele näher führt, ein Stück dieses Lebens vom Kopf in den Leib hinabsinken würde, bis die volle Beherrschung in der Bildung des nackten Leibes jene gleichmäßig temperierte Stimmung des Ganzen erreicht, die wir als »klassische« empfinden. Dann schwindet nicht bloß das altertümliche Lächeln, die Stunde für das lebende Bildwerk hat in dem Augenblick geschlagen, wo das volle künstlerische Leben in dasselbe einzieht, und als sichtbares Zeichen dieser Wandlung spricht nun die Künstlerinschrift von ihm in der dritten Person. Die Monumente lehren uns aber unzweideutig die Ausgestaltung dieses Typus in jener Schule erkennen, deren zaubergewaltiger mythischer Ahnherr lebendige und wandelnde Werke geschaffen hat.[1]

Über die Deutung dieser Reihe läßt sich nur sagen, daß der Name »Apollo« nicht auf der ganzen Linie gilt. Völlig gesichert kann er nur für die Kolossalfiguren in Anspruch genommen werden. Für das Exemplar

[1] Zu einer ganz andern Richtung gehört der in Attika gefundene, Ephim. arch. 1902, Taf. III u. IV, S. 72 ff. (Kavvadias) veröffentlichte »Apoll«, Perrot-Chipiez, VIII, Fig. 189/90 dessen wir noch zu gedenken haben.

von Tenea wie das von Thera ist die Verwendung als Grabfigur wahrscheinlich gemacht worden, das Grabmonument für Kitylos und Dermys bietet dazu eine lehrreiche Parallele. Manche Heiligtümern entstammende sind wohl Votivstatuen der Dedicanten, gingen doch auch Siegerstatuen nach der gleichen Weise. Pausanias (VIII 40, 1) beschreibt auf der Agora von Phigalia das steinerne Bild des Pankratiasten Arrachion, der zwei olympische Siege vor Olymp. 54 (564 v. Ch.) errungen hatte, als altertümlich der Arbeit nach, besonders aber in der Haltung: »die Füße stehen meist weit voneinander ab und die Hände hängen an der Seite bis zu den Hüften herab.«

Das Geltungsgebiet des Typus erstreckt sich über das ganze Reich des jugendlich männlichen Ideales, die Spezialisierung bleibt zunächst der Inschrift und den lokalen Umständen überlassen. Im Olymp ist dieses damals nur durch Apoll vertreten, seine späteren Konkurrenten Hermes nnd Dionysos waren derzeit noch bärtig, die Versuche, auch ihn so zu bilden, scheiterten an dieser seiner Eigenschaft und blieben ganz vereinzelt. Aber die Differenzierung beginnt doch damit, daß der Gott auf die Zeichen seiner Macht nicht verzichten kann. Trug doch schon der goldene delische des Tektaios und Angelion nebst dem Bogen in der Rechten die drei Musen auf der Linken, und der Palästrit verlangt doch auch nach dem Halterenpaar, dem Diskos oder Wurfspeer, der ihm seinen Ruhm verliehen hat. Aber während der Gott seine Attribute ruhig vorzeigt, genügt so ein Ding wie die alte Inschrift auf dem olympischen Wurfstein, die uns versichert, Bybon habe mit einer Hand über seinen Kopf weg den Wurf des Ophoias überworfen, auf die Dauer nicht. Hier lag der Gedanke zu nahe, zwischen der Gestalt und dem von ihr getragenen Dinge jene Relation wieder herzustellen, die der Vereinigung beider zugrunde lag, indem man sie in Aktion treten ließ. Damit war der ruhige alte Typus zerstört und das neue glänzende Siegerbild geschaffen; aber auf dem Boden, wo er seine Erlösung fand, hat er noch lang nachhallende Einwirkungen hinterlassen, als der »Apollo« die letzten Spuren seiner gleichen Abstammung bereits abgestreift hatte.

Der ägyptische Ursprung dieses in seinem innersten Wesen rein hellenischen Typus soll nicht in Abrede gestellt werden. Die gerade Haltung mit vorgesetztem Bein und herabhängenden Armen ist das statuarische Schema, das in der ägyptischen Kunst erstarrt, auf hellenischem Boden mächtig eingewirkt hat, als noch in jugendfrischer Zeit Holz und Poros plastisches Material waren. Und doch hat nichts weniger als eine einfache Herübernahme stattgefunden; schon die ursprüngliche Nacktheit ist ein spezifisch hellenisches Element, das ihm eine neue künstlerische Existenzberechtigung verschafft, und statt fester, sicherer Regel, die die Betätigung

künstlerischer Individualität auf ein Minimum herabsetzt, sehen wir hier ruheloses Vorwärtsstreben und Weitervariieren, es gibt außer »Kleobis und Biton« keine weiteren Zwillinge in dieser anscheinend so gleichen Schar. Aber mit dieser ägyptischen Herleitung hat nicht die moderne Kunstgeschichtsschreibung, sondern die antike begonnen; den Grund davon verrät uns noch das heutige Laienurteil, dem archaische Werke kurzweg »ägyptisch« erscheinen, während das antike klassische noch die Mittelstufe »äginetisch« einschob. Das klassische Beispiel dafür bietet Pausanias I, 42,5, der im Tempel des Apollon in Megara drei Apollostatuen aus Ebenholz sah, die des Pythis und des Dakatephoros findet er ägyptischen Werken am ähnlichsten, jene des Archegetes sehe aber den äginetischen gleich. Wir dürfen daraus schließen, die beiden ersten wären echte Dädalidenwerke gewesen, der letztere aber in einer Zeit entstanden, in der die alte Dädalidentechnik sich in den Dienst des Kultus zurückgezogen hatte. Vom Bilde des Herakles in Erythrä, das uns die Tätigkeit des Endoios daselbst in Erinnerung bringt, sagt er (VII, 5,3) unter besonderer Betonung seines hohen Alters, es gleiche weder den sogenannten äginetischen, noch den ältesten attischen Werken, sondern sei schlechtweg ägyptisch. Die Münzbilder[1] belehren uns aber, Pausanias hat hier mehr der Kultlegende getraut als seinen Augen, denn bei aller Steifheit schwingt der nackte Heros doch schon seine Keule. Eine neuere Theorie will zwar das äginetisch des Pausanias für eine Art Komparativ seines »ägyptisch« erklären, wir werden sie wohl bei Gelegenheit unsrer Behandlung der äginetischen Kunst noch näher besehen können.

[1] Furtwängler in Roschers Lexikon der Mythologie, I, 2137.

Viertes Kapitel

Die griechische Kunst an den Tyrannenhöfen

Der Gegentypus der nackten stehenden Figur, das bekleidete Sitzbild, begegnet uns im Osten an der stattlichen Reihe der Statuen, die den heiligen Weg vom Hafen nach dem Branchidenheiligtum in Milet monumental eingefaßt haben.[1] Das Sitzbild aus Tegea, die thronende Athena des Endoios, die Hera im Heraion und noch manch anderes gut dädalische Werk sagt uns, daß beide einer gemeinsamen Wurzel entstammen, aber die milesischen Statuen bilden doch eine eigentümliche Variation. Die Aufstellung erinnert an die Sphinxalleen ägyptischer Tempel; unter den zehn heute im British Museum befindlichen Exemplaren ist nur eine weibliche, die übrigen stellen, wie uns die Inschrift an einer derselben belehrt, die den Thronenden als Chares, Sohn des Kleisis und Gebieter von Teichiussa kennzeichnet, der dem Apollo sein Bildnis weiht, offenbar ionische Fürsten dar, die im Beginne des sechsten Jahrhunderts hier ihre Statuen aufstellen ließen. Auch die Inschrift auf der Flanke eines steinernen Löwen derselben Straße besagt, daß die Söhne des Herrschers Orion: Thales, Pasikles, Hagesandros, Eubios und Anaxileos, diese Statuen als Zehent dem Apollo geweiht haben. Welche erfahren wir leider nicht. Inschriftlich haben sich an diesen Werken auch die Künstler Eudemos und Terpsikles verewigt. Die Reihe der Branchidenstatuen bietet uns nach allgemeiner Anschauung das Bild einer Entwicklung, die mit der Herübernahme eines fremden Typus beginnt und mit seiner raschen und vollständigen Ionisierung endet. Leider sind diese Statuen kopflos bis auf eine, deren Gesicht so vollständig abgerieben ist, daß wir statt eines physiognomischen Eindruckes nur den allgemeinen vom Bau dieses Kopfes haben.[2] Wir müssen daher darauf verzichten, die Entwicklung

[1] Zur Literatur über die Bildwerke der Branchidenstraße jetzt A. H. Smith, Catalogue of sculpt. in the British Museum, S. 16 ff.

[2] Brunn-Bruckmann, Taf. 141, Collignon, S. 169 Fig. 76. Statue des Chares: Brunn-Bruckmann 142, 1 und Collignon Fig. 77. Die weibliche Figur: Brunn-Bruck-

dort zu verfolgen, wo sie am lehrreichsten sein würde, doch ist uns im British Museum noch ein Kopf aus Hieronda, der Stelle des alten Didymaion, zu dem diese Feststraße führt, erhalten, der mit dem Bau jenes der thronenden Statue weit genug stimmt, um zur Vergegenwärtigung des Typus willkommene Dienste zu leisten, die wir dann sofort in Anspruch nehmen werden. Aber gerade dieses Sitzbild wird übereinstimmend zum Ausgangspunkt der Reihe genommen. Es macht den altertümlichsten wenigst detaillierten Eindruck. Der Dargestellte »sitzt auf seinem breiten Throne plump und behäbig, ohne Spur von Bewegung da; die Füße sind dicht nebeneinander gestellt, die Hände liegen gleichmäßig auf den Knien. Die ganze Gestalt ist dicht in ihre schweren Gewänder eingewickelt, einen langen bis auf die Füße reichenden Chiton, der auch die Oberarme bedeckt, und einen Mantel, dessen Zipfel in üblicher Weise auf der rechten Schulter liegt, den Körper vorne und hinten bedeckt und über die rechte Schulter wieder nach vorne herunter fällt« — »aber alles unglaublich plump und äußerlich.« »Natürlich war die ganze Gestalt ehemals in grellen Farben bemalt, die eingeritzten Mäander dienten offenbar nur als Vorzeichnung.« Diese eingeritzten Mäander gehören dem Sitzbild des Herrn von Teichiussa, wie das ganze Zitat aus Friederichs-Wolters (S. 4 f.), der unserm Ungenannten gegenüber die nächste Stufe einer höheren Entwicklung zu vertreten pflegt. Das Minimale derselben wird durch diese Entlehnung wohl am einfachsten sichergestellt. Über den Repräsentanten des Höhepunktes dieser Entwicklung herrscht ebenso allgemeines Einverständnis. Es ist eine weibliche Figur auf niedrigerem und schmälerem Thron. Hier verschwindet der Leib nicht mehr unter den Gewandmassen, er tritt dominierend hervor und die reichen Faltenzüge übernehmen die ihnen gebührende Rolle der Begleitung. Auch ist bei aller Feierlichkeit die Haltung doch natürlicher und ungezwungener. Einen weiteren Schritt über das in dieser Reihe Gebotene erkennt man mit Recht in einer gleichfalls kopflosen Statue, die aus der Nekropole von Milet in den Louvre gekommen ist; hier sind die fremden Reste völlig geschwunden, die rein hellenische künstlerische Auffassung siegreich durchgedrungen, es ist gleichfalls ein Frauenbild, und da dünkt es uns denn doch ein wenig eigentümlich, daß die stilistische Scheidung mit der der Geschlechter in einer unverkennbaren Beziehung steht. Man wird zunächst geneigt sein, die Erklärung für diese rätselhafte Erscheinung auf dem Gebiete der Typengeschichte zu suchen. Das weibliche Sitzbild haben wir als Götterbild bereits aus der Werkstatt der Dädaliden kennen gelernt, vom Porossitzbild

---

mann 143, 1, Collignon Fig. 78, die im Louvre aus Milet 143, 2 und eine zweite daselbst, Collignon Fig. 81.

aus Tegea, ja von der troischen schöngelockten Athena der Ilias her (VI, 303), der die Priesterin das dargebrachte Gewand auf die Knie legt, führt die ununterbrochene Kette der Tradition bis hieher und von hier weiter. Sinkt es auch gelegentlich in das menschliche Gebiet als Votivbild herab, so erhebt es sich doch wieder in seine eigene Sphäre. Das männliche Sitzbild erscheint hingegen in der seltsamen Gestalt, die ihm hier verliehen ist, weder vorher noch nachher; auf die Entwicklung des thronenden Götterbildes hat es gar keinen Einfluß geübt, es ist, wie wenn es für die Branchidenstraße erfunden und auf dieselbe beschränkt gewesen wäre. Und dennoch tritt in ihm das fremde Element in solcher Stärke zutage, daß seine Einreihung in die Entwicklungsgeschichte der hellenischen Kunst sich nicht ohne einige Gewaltsamkeit vollziehen läßt. Weist die Art der Aufstellung auf ägyptische Muster hin, so meint man den assyrischen Einfluß in den Werken selbst bis in Einzelheiten verfolgen zu können, und eine zum Vergleich herangezogene Statue Salmanassar I. im British Museum aus dem neunten Jahrhundert scheint hierfür ausschlaggebend zu sein, nur wird man noch nach zeitlich näherstehenden Mittelgliedern suchen müssen. Nirgends auf hellenischem Boden als gerade in Milet erscheint eine solche Mischung asiatischer und ägyptischer Kulturelemente begreiflich, aber für dieses Rätsel ist die Formel der Lösung doch zu allgemein. Sie erklärt gar vieles, aber jene Elemente sind auf der ganzen Linie ohne Rest aufgegangen, hier hingegen liegt der Schwerpunkt der Frage in der völligen Vereinzelung dieser Reihe thronender, echt orientalisch anmutender Gestalten und dafür gibt es nur eine Erklärung, mag sie auch von größerem kulturhistorischem als kunstgeschichtlichem Interesse sein.

Die kleinen Dynasten der ionischen Städte, die dem Apollo ihr Bildnis weihten, wollten in diesem es den großen orientalischen Fürsten gleichtun, die ihr politisches Ideal waren; die Analogie aus der Zeit Ludwigs XVI ist nicht die einzige, aber wohl die zutreffendste hierfür. Nicht der Künstler sondern der Auftraggeber hat zuerst den Blick nach dem fremden Vorbild gelenkt, beide hatten wohl eine gleich wenig klare Vorstellung davon. Die Meister Eudemos, Terpsikles und ihre Genossen haben ihre Sachen gemacht so gut es eben ging. Der gewünschte großherrliche Eindruck ist im allgemeinen erreicht worden, aber als es mit der Herrlichkeit dieser Duodeztyrannen vorüber war, da war es auch mit solchen Aufträgen zu Ende.

Bedürfte es noch eines Beweises, so würde ihn der überraschende Umstand bieten, daß der Kopftypus dieser Statuen, so fragmentarischer Natur unser Wissen von demselben ist, das entgegengesetzte Schauspiel zeigt, das uns die Torsi boten; hier sehen wir sofort eine ununterbrochene Tradition, über deren uranfänglich ionischen Charakter gar kein Zweifel

möglich ist. Der Kopf von Hieronda[1] zeigt uns trotz seiner mäßigen Erhaltung die Grundzüge dieses Typus in voller Klarheit. Gegenüber den scharf begrenzten, harten und knochigen Köpfen der westlichen Reihe sehen wir hier eine volle und weiche Behandlung, die den Eindruck des Fleisches kräftig hervorhebt, den Mund umspielt auch hier ein Lächeln, dem aber das Gezwungene jener fehlt, seine Rückwirkung auf die umgebenden Partien ist weit besser beobachtet, es ist nicht wie dort förmlich nachträglich in das Antlitz eingeschnitten. Die großen Augen sind nicht schief gestellt, die einzelnen Flächen nicht gradlinig und stoßen nicht im Winkel aneinander, sondern gehen in leichter Krümmung ineinander über. Das sorgfältig geordnete Haar wird auch nur durch horizontale und vertikale Einkerbungen als gelockt dargestellt, doch ist der strenge Schematismus einer sorglosen Behandlung gewichen, die einen natürlichen Eindruck macht. Noch etwas altertümlicher erscheinen die gleichen Züge in einem Kolossalkopf des Museums von Konstantinopel,[2] dessen Fundort leider nicht mit Sicherheit anzugeben ist, ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit spricht für Rhodos, aber sein Meister, zweifellos einer der ersten seiner Zeit, gehört der ionischen Künstlerschule an. Der Kopf ist zum Einsetzen in eine Gewandstatue gearbeitet. Ein Götterbild können wir uns unter dieser kaum denken, vielleicht war es ein Tyrannenbild, wie die an der Branchidenstraße von Milet. Die gewaltige Nase gibt ihm etwas Persönliches, der lächelnde Mund ist ihr gar zu nahe gerückt. Das Gesicht ist breit, die Lippen fleischig, am Kinn ist eine Grube stark angegeben, der obere Rand der Ohrmuschel ist durch schneckenförmige Windungen eindrucksvoll charakterisiert, das Eigenartigste ist in der Haarbehandlung geleistet. Über der Stirn ist mit großem Fleiß durch eine Reihe paralleler Einschnitte kurzes Vorderhaar angegeben, die Lockenmassen, die auf die Schultern herabfallen, zeigen zwar noch die alte Teilung durch Vertikale und Horizontale, aber die letzteren verlaufen schief hinauf, die Flächen der so entstandenen Rauten sind leicht gekrümmt und stoßen mit ihren Rändern scharf aneinander, so daß der Eindruck der spiralen Windung der Locke entsteht. Die spezifisch malerische, naiv illusionistische Art der ionischen Kunst tritt wohl nirgends deutlicher zutage als in diesem Kopf. Eine frappante Familienähnlichkeit verbindet ihn mit einem freilich weiter fortgeschrittenen Frauenkopf von einer der Reliefsäulen des ephesischen Artemisions, an deren oberem Basisrande sich die stark fragmentierte Widmungsinschrift des Königs Kroisos befindet. Damit haben wir festen historischen Boden unter unseren Füßen. Herodots Bericht (I. 92) über die Masse der Weihgeschenke, die Kroisos an andere helle-

[1] Im British Museum. Abgeb. Rayet-Thomas Milet, Taf. 27 und Collignon, S. 174 Fig. 79, Perrot-Chipiez, VIII, S. 281 Fig. 113.

[2] Reinach, Gaz. arch. 1884, Taf. XIII u. Heuzey, Bull. de corr. hell. VIII (1884), Taf. X.

nische Heiligtümer, als das von ihm bevorzugte delphische gestiftet hat, gibt als Spende für das ephesische goldene Rinder und viele Säulen an. Er hat Ephesos unmittelbar nach seinem Regierungsantritte belagert, die Stadt, die sich durch eine symbolische Verbindung ihrer Mauern mit dem Artemision zu retten suchte, erobert und die Bewohner gezwungen, die Burghöhe zu verlassen und sich um das Heiligtum in der Ebene anzusiedeln. Mit diesem Ereignis wird seine Ausstattung desselben in Zusammenhang zu bringen sein, die demnach ziemlich genau in die Mitte des sechsten Jahrhunderts fällt. Damals wird wohl schon Chersiphrons Sohn Metagenes den Bau geleitet haben. Die von Wood geleiteten englischen Ausgrabungen an der Stelle des ephesischen Artemisions brachten eine Anzahl von skulptierten unteren Säulentrommeln des deinokrateischen Baues zutage, die auf die plinianische Angabe von den 36 columnae caelatae, una a Scopa helles Licht warfen. Winckelmann hat, da man für die Tätigkeit eines großen Bildhauers an Säulen keinen Anlaß ersinnen konnte, uno scapo, das heißt Monolithen, sehr geschickt hineinkonjiziert jetzt wo wir deren Skulpturenschmuck vor Augen haben, liest man gewöhnlich imo scapo, am untersten Schaft. Wir schließen uns dieser Lesart gerne an, aber nicht etwa aus dem Grunde, weil uns die Chronologie des Skopas mit der des deinokrateischen Artemisions Schwierigkeiten machen könnte, was sie nicht tut, sondern weil Plinius nicht vom Bau des vierten Jahrhunderts handelt, sondern vom alten, und seine ganze Nachricht natürlich indirekt aber vollständig auf das alte Buch von Chersiphron und Metagenes zurückgeht, was von einem Stück bereits erkannt wurde.[1] Chersiphron ist bei ihm der Leiter des Baues, die überwundenen Schwierigkeiten der Fundamentierung und die sinnreiche Lösung des Problems der Legung der gewaltigen Epistylblöcke, die in Metagenes Bauleitung fiel, wird erzählt, wie die Stiftung der 127 Säulen, die 35 plastisch geschmückten mit einbegriffen, von einzelnen Königen. Zur Zeit Alexanders des Großen gab es solche nicht. Die Stiftung des Kroisos stand damals nicht allein, die Tyrannen Ioniens haben das gleiche getan, und das plinianische factum a tota Asia wird dadurch verständlich. Die Art dieser Stiftung paßt auch in jene Zeit, da die Naturalwirtschaft noch nicht durch die Geldwirtschaft verdrängt war. Nicht durch eine große Kollekte, an der sich ganz Asien beteiligte, sondern durch die Naturalleistungen der ionischen Tyrannen, Kroisos an der Spitze, ward der stolze Bau zur Tat. Und als dann nach zwei Jahrhunderten das frevelhaft zerstörte Werk in neuem Glanze erstehen sollte, da geht man zu dem alten Baugedanken der skulptierten Säule zurück, die uns wie ein Sinnbild der überquellenden Schmuckfreude jener großen, schöpferischen Zeit anmutet.

[1] Fabricius in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie »Chersiphron«, vgl. auch Puchstein, Arch. Anz. V (1890), S. 161 f.

Die Erhaltung der kostbaren Reste des alten Baues verdanken wir demselben Umstand, dem wir die weit reicheren der vorpersischen Akropolis verdanken, sie wurden für die Aufschüttung des Terrains zum Neubau verwertet, in dem wohl noch manches gleich wichtige Stück verborgen sein mag. Einen dieser skulptierten Säulenschäfte hat Murrays Scharfsinn, wenn auch nur in fragmentarischem Zustande uns wiedergegeben, die Kroisosinschrift wurde von Hicks erkannt.[1] Die herrschende Anschauung sieht in diesen Säulenreliefs eine Versteinerung der ehemaligen Bronzebekleidung von Holzsäulen und spürt dem Bronzecharakter dieser Reliefe nach, bemüht die »wahre Quelle« des so vereinzelten Baugedankens in der orientalischen Kunst zu finden. Dafür hat man auch die mit Bildern übersponnenen ägyptischen Säulen herangezogen. So modern solche Reminiszenzenjägerei sein mag, hier ist sie am falschen Ort. Gerade seine Vereinzelung spricht für seine Originalität, ist doch auch der von Murray so glücklich entdeckte Reliefschmuck der Sima etwas, wofür uns jede Analogie fehlt. Der ionische Stil setzt sofort als rein hellenischer Baustil ein, in seinem Steincharakter ist jede Spur eines früheren Stadiums gründlich aufgegangen, aber seine Entwicklung ist von wunderbarer Mannigfaltigkeit, die Tendenz nach einem kanonischen Ideal, die der Dorismus allüberall aufweist, ist ihm vollständig fremd. Der ionische Partikularismus war ein arges politisches Übel, aber auf dem Gebiet des geistigen Lebens hat er seine historische Berechtigung glücklich erwiesen.

Von den drei Figuren dieser Säule, deren Stücke wir besitzen, sind zwei männlich und eine weiblich. Die eine männliche schreitet mit gesenkten Armen, ein Pantherfell um den Oberleib, der arg verriebene Kopf mit stark vorspringender Nase macht zunächst durchaus keinen idealen Eindruck, aber so rätselhaft uns auch die Darstellung bleibt, das Interesse konzentriert sich doch auf den Frauenkopf mit Stephane und großen Ohrringen, dessen künstlerischer Wert sich trotz der schlechten Erhaltung nicht verkennen läßt.[2] Die Behandlung der Fleischpartien ist von erstaunlicher Weichheit und malerischer Empfindung, ein Archaismus ohne jede Spur von Härte und Trockenheit, die Haarbehandlung zeigt in dem durch die Stephane abgetrennten Vorderhaar zierliche wellige Strähne, das Hinterhaar fällt in Locken über die Schultern, die sich bereits zu ringeln scheinen. Das naiv illusionistische Element im Konstantinopler Kolossalkopfe erscheint in starker Steigerung. Die alte Manier mit den sich kreuzenden Linien ist nun der Wellenform gewichen. Wenn man den gleichen Stil in den Frag-

[1] Murray, Journ. of hell. stud. X (1889), S. 1 ff., Taf. III, IV. Brunn-Bruckmann, Taf. 148. Collignon, S. 130.

[2] In Abgüssen verbreitet. Abgeb. auch bei Collignon, S. 179 Fig. 82 und Winter, Arch. Jahrb. XV (1900), S. 86 Fig. 5.

menten des Simenfrieses zu erkennen glaubte, so mag sich das aus der Geringfügigkeit seiner Überreste erklären, die zeitliche Differenz mag minimal sein, die stilistische ist fühlbar. Auch hier das gleiche feine malerische Element, aber ein wesentlich anderer Typus der Kopf- und Haarbehandlung weisen auf eine andere ionische Kunstschule. Wäre der Fries erhalten, er würde uns wohl neben dem rein dekorativen Stil der Säule eine lebhaft bewegte, reich mit Figuren ausgestattete Handlung zeigen, wie wir sie auf den kleinen Friesdarstellungen ionischer Vasen, denen sie ihrer räumlichen Art nach entspricht, besitzen.

Ein näheres Verständnis dieser beiden Reliefweisen und ihrer Differenz läßt sich nur durch den Vergleich mit den erhaltenen Werken der alten ionischen Malerei gewinnen, deren Betrachtung wir ein paar Worte über die spärlichen literarischen Nachrichten, die wir von ihr besitzen, vorauszuschicken haben, zumal sie schon Brunn vor mehr als vierzig Jahren den Gedanken nahe legten an »eine Berühmtheit altsamischer Malerei«, welche dem Ruhm der samischen Erzbildnerei entspräche.[1] So albern die von Athenagoras erzählte Geschichte klingt, von dem Samier Saurias, der die Malerei erfindet, indem er den Schatten eines Pferdes umzieht, sie will die Etymologie des Wortes ζωγραφία und die des σκιαγραφία unter einem geben, die Lokalisierung dieser Erfindung in Samos bleibt doch ein gewichtiges Zeugnis für den hohen Ruhm und Ahnenstolz der alten samischen Malerei. Im ephesischen Artemision sah Pausanias ein Bild des Meisters Kalliphon von Samos, das den homerischen Kampf um das Schiffslager vorstellte, welches ihm einen besonderen Eindruck gemacht haben muß; offenbar stand es seiner Zeit im höchsten Ansehen, denn er zitiert es in den beiden gründlichst gearbeiteten seiner Beschreibungen von Kunstwerken, zur Kypsele und zu den Gemälden Polygnots in der Lesche der Knidier in Delphi. Dort erwähnt er zu der Eris »ganz scheußlich an Gestalt« in der Kampfszene zwischen Hektor und Ajas eine ähnliche aus diesem Bilde, die den Wert einer annähernden chronologischen Bestimmung enthält, in der polygnotischen Iliupersis zitiert er zu einer alten Panzerform als bildlichen Beleg den Plattenpanzer, den Frauen hier dem Patroklos anschnallen. Diese episodische Szene bürgt uns für den epischen Ton des Bildes und eine Stimmung, die jener der altchalkidischen Vasenbilder ziemlich nahe stehen muß. Auch im samischen Heraion befand sich ein berühmtes Bild des sechsten Jahrhunderts, von dem als wichtigen geschichtlichen Dokument Herodot (IV. 88) ausführliche Kunde gibt. König Dareios hatte den Architekten Mandrokles von Samos mit der Überbrückung des Bosporus betraut (um 515 v. Chr.) und ihn für das gelungene Werk mit königlicher Freigebig-

[1] Klein, Studien zur gr. Malergeschichte II, Arch.-epigr. Mitt. XII, S. 85 ff.

keit belohnt. Zur dauernden Erinnerung daran hat Mandrokles der samischen Hera ein Bild gestiftet, das diese fliegende Brücke und den König Dareios, Heerschau über die sie passierende Armee haltend, darstellt. In vier stolzen Versen gab das Epigramm die authentische Erklärung und die Versicherung, daß der Meister in Vollstreckung des königlichen Willens sich den Kranz und den Samiern Ruhm errungen habe. Der epische Ton dieser Verse fand sich wohl auch in der Darstellung der Heerschau ein, und ihr Maler wird wohl auch ein Samier gewesen sein. Die literarische Praxis der altionischen Architekten tritt uns in diesem Votivbild nur in einem andern Gewande entgegen. In die Reihe der samischen Maler gehört auch Sillax von Rhegion, dessen künstlerische Tätigkeit in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts fällt. Wir wissen von ihm nur durch Athenaios V. 210 B, daß Polemon im dritten Buche seiner Streitschrift gegen Adaios und Antigonos sich ausführlich mit einem Bild von ihm, das in der Stoa Polemarcheios zu Phlius hing, beschäftigte und seine Bedeutung mit Zitaten aus Epicharmos und Simonides belegte. Er ist demnach Zeitgenosse der Rheginer Klearchos und Pythagoras gewesen, die beide von Haus aus Samier waren uud wird wohl wie diese infolge der Schlacht von Lade (495) Rheginer geworden sein. Jene dichterischen Erwähnungen sind aber nicht nur ein kräftiges Zeugnis für die Bedeutung dieses Künstlers, sondern auch für die freundlichen Beziehungen, deren Schauplatz der glanzvolle Hof der Tyrannen von Syrakus gewesen sein muß. Im Dienste dieses werden wir auch noch seinen berühmten Landsmann, den Bildhauer Pythagoras finden, von dem Plinius angibt, er hätte seine Künstlerlaufbahn als Maler begonnen; das geht auf gute alte Quellen zurück, die Bilder von ihm kannten, welche als Kunstwerke seinen gefeierten Bronzestatuen offenbar keine gefährliche Konkurrenz gemacht haben. Völlig aus dem geschichtlichen Rahmen dieses Kapitels tritt der Samier Agatharchos, der Sohn des Eudemos, der als vielbeschäftigter Modedekorateur in Athen der Held eines tollen Jugendstreiches des Alkibiades geworden ist. Uns interessiert er hier nicht nur wegen seines Vaternamens, der uns den gleichen Künstlernamen von der Branchidenstraße in Erinnerung ruft, sondern weil er zugleich auch Architekt war und als solcher das erste Bühnengebäude zu Athen zur Zeit des Aischylos und Sophokles aufgeschlagen hat. Selbstverständlich schrieb er nach heimischer Art auch eine Schrift darüber, deren Titel Vitruv noch kannte; daß er sich von ihrem Inhalt eine falsche Vorstellung machte, tut weiter nichts zur Sache. Er ist der letzte der samischen Maler der alten Schule, von dem wir hören, aber die Dürftigkeit unserer Kunde erhellt am deutlichsten aus der Angabe Strabos (XIV. 637 C) über die samischen Gemäldegallerien — das Heraion war damals Museum geworden — und die Fülle alter Bilder in ihnen, die leider keinen Pausanias gefunden haben.

Einen ähnlichen Reichtum dürfen wir aber getrost auch in den großen Heiligtümern der blühenden ionischen Städte voraussetzen. Die so zufällige Nachricht Herodots I. 164, wie die Phokäer bei ihrem Auszug aus der von Harpagos belagerten Stadt Bronze- und Marmorstatuen und Bilder in den Tempeln zurückließen, bürgt uns dafür. Neben Samos haben wir gewiß noch manche altionische Lokalschule anzunehmen, was uns jeder Versuch, die monumentalen Reste aufzuteilen, aufs neue lehrt. Auch ein literarisch erhaltener Künstlername mit zugehörigem Bild bedarf noch einer solchen Zuteilung. Es ist das von Plinius überlieferte Gemälde des Bularchos; es stellte die Zerstörung von Magnesia dar und ward vom Lyderkönig Kandaules mit Gold aufgewogen. Dieser Preis ist aber nur dann ein fürstlicher und zugleich legendarischer, wenn das Bild auch schwer ins Gewicht fiel, und da nun Murray auf dem Londoner Tonsarkophage von Klazomenä die Darstellung eines Kampfes der Kimmerier mit Hellenen nachgewiesen hat, der wohl im typischen Zusammenhange mit jenem Bilde stehen wird, werden wir uns mit ihm dieses gerne auf einer Tonplatte denken, die ja bis in späte Zeit eine wichtige Rolle als Malgrund gebildet hat. Die Kandauleslegende brauchen wir nicht ernst zu nehmen und uns mit ihren chronologischen Schwierigkeiten nicht abzumühen; sie ist rein erfunden, aber die Echtheit des Bildes wie seines Meisters wird dadurch nicht im geringsten berührt. Er wird um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen sein, und auf Grund seines Werkes hat man ihn zum Magneten gemacht, dann aber gehört er doch ebenso wie Bathykles von Magnesia in die samische Künstlerschule. Das Ende der Tyrannis bedeutet zugleich für Samos das Ende als Zentrum der ionischen Kunst, und wie nun ionische Bildhauer und Architekten nur mehr sporadisch in der Kunstgeschichte auftreten, da bricht sich die nun frei gewordene spezifisch malerische Begabung Bahn und die ionische Malerei beginnt als leuchtendes Gestirn am griechischen Kunsthimmel aufzusteigen. Von ihrem Ruhme spricht die Überlieferung in voll tönenden Worten, die uns für die entschwundenen Werke einen kläglichen Ersatz bieten, aber ihre Inkunabeln, an denen jene fast achtlos vorbeigegangen ist, sind uns in einer sich stetig mehrenden Monumentenreihe erhalten, deren eindringendes Studium bereits eine Fülle von hochinteressanten Ergebnissen, aber auch von gleich wichtigen Problemen geboten hat. Leider entbehren wir hier der epigraphischen Grundlagen, die uns die Vasenmalerei des Westens in so reicher Weise bietet.

Die ostionischen Vasen sind seltsamerweise anepigraph. Eine feste Grundlage können wir demnach nur von der Fundstatistik erwarten, und eine solche bietet eine in ihrer Art einzige Monumentengattung, die Tonsarkophage von Klazomenä, von denen wir nun bereits mehr als zwei Dutzend Exemplare kennen, die bis auf ein einziges in Rhodos gefundenes sämtlich im

Gebiete dieser Stadt zutage gekommen sind.[1] Der bereits erwähnte Londoner Sarkophag mit seinem reichen figürlichen Schmuck — es sind außer der zweimal wiederholten großen Schlachtszene zwischen Kimmeriern und Hellenen, noch Wagenrennen und Waffentänze in reicher Ausdehnung und Kampfszenen — bildet eine Ausnahme, sowohl der Form nach, für die er in einem in Konstantinopel befindlichen Exemplar noch eine Analogie hat, ein tektonisch neutraler Tonkasten mit Deckel, als auch der des Bildschmuckes nach, die jeder Analogie entbehrt. Sie wird verständlich als Versuch aus dem dekorativen Prinzip, das die ganze Reihe beherrscht, herauszutreten, für den ein besonderer Anlaß vielleicht in der vornehmen Persönlichkeit des Bestatteten gesucht werden mag, und in das Gebiet der großen Kunst, wie sie uns etwa der reiche figürliche Schmuck des amykläischen Thronbaues vergegenwärtigen kann, einzulenken. Das volle Mißglücken dieses Versuches, welches wir hier nur zu konstatieren brauchen, zeigt die Kraft der Tradition, die wir an dieser Gruppe durch ein volles Jahrhundert verfolgen können. Denn das jüngste Berliner und das aus Rhodos stammende Londoner Exemplar, welche nicht nur die bereits voll entwickelte rotfigurige Technik übernommen haben, sondern auch die dieser entsprechende technische Vollendung der Zeichnung aufweisen und demnach um die Mitte des fünften Jahrhunderts angesetzt werden, während die Hauptmasse der des sechsten angehört, bewahren die gleichen Prinzipien des tektonischen Baues wie der Anordnung und Wahl des Bilderschmuckes. Aber gerade in der Stärke des dekorativen Prinzips, wie in der Klarheit, mit der es hier zum Ausdruck gebracht wird, liegt der hohe Kunstwert dieser Monumentenklasse, der uns über den geringen mythischen Goldgehalt ihrer Bilder, wie über den Mangel an Erzählungslust leicht hinweghilft. Alles ordnet sich dem Zweckgedanken unter, die Gestalt des zur Schau ausgestellten Toten künstlerisch wirksam einzurahmen. Die Form ist ein nach unten zu schmäler werdendes längliches Viereck; es ist wohl, wie die Übereinstimmung mit unserer modernen Sargform lehrt, überflüssig hier an eine Fortentwicklung des altorientalischen anthropoiden Sarkophages zu denken; die leichte Änderung dieser von selbst gegebenen Form in den hellenischen rechteckigen Typus mit dem Giebeldach vollzieht sich, sobald der Schmuck nicht bloß Umrahmung der Leiche, sondern seiner eigensten Tendenz nach Verzierung der tektonischen Schöpfung sein will. Das alte Londoner Exemplar und sein Konstantinopler Gegenstück folgen ihr, ohne sich zeitlich von der großen Masse derer zu trennen, die das Umrahmungsprinzip in voller Strenge aufrecht

[1] Die letzte Aufzählung bei Winter, Ant. Denkmäler II, zu Taf. 25—27, enthält 29 Nummern; vgl. dessen Behandlung dieser Monumentengruppe im Arch. Anz. XIII (1898), S. 175. Aus der Form dieser Sarkophage schließt Maurer, Arch. Jahrb. VII (1902), S. 65 ff., daß sie bei der Prothesis senkrecht aufgestellt wurden.

hält. Der große, breite, obere Streifen gilt als der allein berechtigte Träger einer figuralen Komposition, die durch eine kräftige ornamentale Einfassung an den Längsseiten stark hervorgehoben wird. Wohl finden sich auch manchmal an dem durch einen meist ornamentalen oder auch mit Tierbildern gezierten oberen Verbindungsstreifen getrennten Schulterstücken, die in den meisten Fällen den Bildern eines wappenartig wirkenden Fabelwesens eingeräumt wird, statt dieses oder seines Äquivalentes eine solche, die aber durch ihre Kürze wie durch die Wiederholung keinen selbständigen Wert hat. Die Mitte wird stets durch Flechtbänder eingesäumt, die die Verbindung mit dem Fußende herstellen, das in umgekehrter Reihenfolge, unter steter Festhaltung seiner dekorativen Minderwertigkeit, die Anordnung an den Kopfleisten wiederholt. Dem Schulterbild entspricht typisch ein Tierbild, doch kommt in jüngeren Exemplaren als Äquivalent ein menschlicher Kopf vor, der auch dort als solches fungieren kann. Das erklärt sich durch den Wappencharakter, der jener Stelle zukommt, die in der Art des Münzbildes verziert wird, deshalb ist auch der ihr entsprechenden ein solches nicht versagt, doch wird ihre Nichtebenbürtigkeit dabei niemals außer acht gelassen; das Verbindungsstück bleibt stets ornamental, und völlig typisch ist auch das Fußende, das stets einen Tierstreifen in der Art derer der milesischen Vasen enthält, der noch reich mit Füllornamenten besät ist und in der Anwendung der Umrißzeichnung für die Tierköpfe der gleichen Vasentechnik angehört. Mit wundersamer Zähigkeit hat sich dieser Rest einer voraufgehenden Periode auch noch in den jüngsten Exemplaren auf seinem Altenteil erhalten, man darf den Schluß ziehen, er habe vorher die Alleinherrschaft auch hier gehabt und sei nur durch das Eindringen des figuralen Stiles dahin zurückgedrängt worden. Die tektonische Strenge hat aber die Entfaltung dieses stark gezügelt. Die figürliche Darstellung hat nun ganz vereinzelt, wie in der Jagdszene des Wiener Sarkophags, kursive Richtung, ihre ständige Anordnung ist die zentrale, wie sie dem tektonischen Grundgedanken entspricht. In diesem Sinne hat Winter das mehrfache Vorkommen der Dolongruppe in einer Umgebung, die mit derselben nichts gemein hat, treffend erklärt, die seltsamerweise die einzige mythische Ausbeute bildet, die wir diesen Sarkophagen verdanken, und die Forderung der strengen Entsprechung lenkt die Darstellung von selbst in das Gebiet des Dekorativen ein. Aber die Höhe dieser Leistung läßt sich an einem Stück wie dem Berliner Sarkophag (A. D. II 26) doch als eine wahrhaft grandiose erkennen, und gerade in dessen Hauptbild. Eine vierfach geflügelte Göttin in ruhiger Haltung mit fein ausgeführter Gewandung und zierlicher Frisur, das eng anliegende Haar am Scheitel zu einem quastenförmig herabhängenden Schopf gebunden, steht in der Mitte und zieht mit jeder Hand einen widerstrebenden, am Boden sich klammernden Löwen am Schwanz

empor. Rechts und links von ihr hält je ein Zweigespann, auf dem eine Wagenlenkerin gleichfalls in zierlich gemusterter Gewandung und gleicher Frisur die Zügel führt; der freie Raum unter den Pferdeleibern wird durch einen dem Boden entsproßenen Zweig, der nach allen Seiten vier prächtig gebildete und bewegte Blüten entsendet, sehr glücklich gedeckt. Die vierfache Beflügelung der Mittelfigur berührt zunächst als Archaismus, doch ist eigentlich der ganze Typus der Tierbändigerin ein solcher, nur ist es als ob erst hier sein dekorativer Wert entdeckt worden wäre, und er durch künstlerische Ausgestaltung zu neuem Leben erweckt werden sollte. Das hohe Können verrät sich am deutlichsten in der Bildung der Pferde, die der Gewalt der angezogenen Zügel gehorchend ruhig stehen, nur je eines neigt den Kopf vor, aber ihre Mähnen flattern noch, und die reichliche Innenzeichnung zeigt eine staunenswerte Beherrschung des anatomischen Details. Mit liebevoller Sorgfalt sind auch die Einzelheiten des Pferdegeschirres ausgeführt. Das Gleiche gilt auch von dem Löwenpaare. Die beiden Zweige stammen aus dem in der ostionischen Kunst herrschenden Gebrauch, durch eine aus dem Boden sprießende Ranke das Terrain, auf dem die dargestellte Handlung vor sich geht, als eine blumige Wiese zu bezeichnen; das hier waltende tektonische Gesetz der Entsprechung, und das Streben nach Raumfüllung hat hier die beiden naturalistischen Gebilde ins Leben gerufen, die bis jetzt ihresgleichen nicht haben.

Die Klazomenischen Tonsarkophage bilden den gegebenen Ausgangspunkt für jede Behandlung der ostionischen Vasenmalerei, deren verschiedene Gattungen durchwegs Beziehungen näherer oder entfernter Art zu ihnen zeigen. Besondere Bedeutung kommt unter diesem Gesichtspunkte zwei auf dem Gebiete von Klazomenä selbst gefundenen Scherben zu, die wahrscheinlich zu ein und demselben Gefäße gehören und als Schulter- und Hauptbildfragmente einer Hydria eingehende Behandlung erfahren haben.[1] Jenes hat sich als Stück einer Darstellung der Schleifung Hektors, dieses als solches der Verfolgung des Troilos erkennen lassen. Da eine genaue Analyse die stilistische, vorauszusetzende Zusammengehörigkeit mit den Sarkophagbildern als eine enge erweist, so ist vor allem die bezeichnende Tatsache hervorzuheben, daß diese beiden Scherben der Hydria mit ihren mythischen, dem gleichen Kreise angehörigen Bildern uns eine kräftig hervorbrechende Erzählungslust verraten und uns mit einem Male etwas bieten, was wir in der langen Reihe der Sarkophage vergebens gesucht haben. Sie lehren uns überzeugend, daß jene Zurückhaltung dort in der speziellen Gattung des Monumentes beruht und nicht, wie man annahm, ein wesentliches Charakteristikon der Kunstrichtung bildet, der es angehört. Der weitere Gewinn,

[1] Zahn, Ath. Mitt. XXIII (1898). S 38.

den diese Scherben bieten, besteht darin, daß sich nun um sie eine ganze Anzahl Produkte ionischer Keramik gruppieren läßt, die zweifellos dem gleichen Zentrum entstammen, wenn auch ihre Fundorte recht weit von jenem wie von einander abliegen. Räumlich nahe sind nur ein paar Scherben aus Kyme in der Äolis, deren treffliche Behandlung wir dem leider der Wissenschaft zu früh entrissenen Pfadfinder auf diesem Gebiete Ferdinand Dümmler verdanken.[1] Sie gehören einem großen bauchigen Mischgefäß, dessen Bestimmung die Hauptdarstellung, eine bacchische Zecherszene, veranschaulicht. Schon die Technik, Malerei auf weißem Tonüberzug ohne Umrißgravierung bei reichlicher Verwendung derselben als Innenzeichnung, ist jene der klazomenischen Sarkophage. Die völlige stilistische Übereinstimmung hat Dümmlers feinsinnige Analyse in den schlagendsten Analogien aller Einzelheiten erwiesen, und ein Blick auf seine Tafel wird jede Rekapitulation unnötig machen. Diesen auf kleinasiatischem Boden gefundenen Resten ionischer Keramik reihen sich unmittelbar solche aus Tell el Defenneh in Ägypten,[2] dem hellenischen Daphnä, an, die wir, wie die Funde von Naukratis, mit welchen sie sich im British Museum befinden, Flinders Petries Ausgrabungen verdanken. Der Charakter der Funde von Naukratis ist, wie bereits Petrie bemerkt hat, wesentlich von dem der zweiten hellenischen Kolonie auf ägyptischem Boden verschieden. Dort hat Milet die erste Rolle gespielt, neben ihm treten als selbständige Mächte nur die Samier und Ägineten auf, die übrigen Hellenen umfaßte ein gemeinsamer Bezirk, in dem wir die Klazomenier mit ihren Nachbarn von Phokea, Chios und Teos vertreten finden. Mit auf Grund dieser Tatsachen ist die Hauptmasse der dort gefundenen Keramik, die die früher rhodisch genannten Vasen bilden, von Löschke und Böhlau Milet zugewiesen worden, während die »Fikellura« Gefäße seit des letzteren Ausgrabungen in Samos Löschkes Zuteilung an Samos bestätigt haben. In dem noch weiter Aufzuteilenden haben sich auch einige Stücke gefunden, die mit jenen von Daphnä gleichartig sind. In Daphnä scheiden sich die Funde in zwei Klassen, deren ältere die sogenannte »situla« dem Gründungsdatum nach 595 sehr nahe stehen wird; man hat ziemlich allgemein ägyptischen Einfluß in dieser erkennen wollen,[3] während die jüngere ihren rein ionischen Ursprung sofort verrät. Ihr einheitlicher Charakter hat an lokale Fabrikation denken lassen, indes läßt sich die Annahme des Importes aus dem Mutterlande ebensogut begründen, er entstammt dann einer Quelle, von der ein Bruchteil ihrer Erzeugnisse auch in Naukratis Eingang fand. Es

[1] Röm. Mitt. III (1888), S. 150 f. = Kleine Schriften III, S. 262 ff.

[2] Dümmler, Arch. Jahrb. X (1895) S. 35 ff. und Ant. Denkm. II, Taf. XXI = Kleine Schriften III, S. 224.

[3] Dagegen Zahn a. a. O. S. 51.

ist dieselbe, der die klazomenischen Sarkophage und Scherben entstammen. Der Vergleich der Hydria von Daphnä mit der wagenbesteigenden Frau (Ant. Denk. II T. 21. 1 S. 5) mit den Resten jener klazomenischen zeigt in Form und Technik weitgehende Übereinstimmung, die sich bei Heranziehung der übrigen bekannt gemachten Fragmente auch auf die Zeichnung erstreckt. Die Scherben von Daphnä machen einen stilistisch etwas älteren Eindruck als die Hauptmasse der klazomenischen Sarkophage und jene Hydrienfragmente gleicher Herkunft, was mit dem unteren Ansatz, den die räumliche Beschränkung der hellenischen Kolonisation auf Naukratis, die Amasis um 565 durchführt, an die Hand gibt, im besten Einklang steht. Indes reicht das bekannt gemachte Material bisher zu einer mehr als problematischen zeitlichen Anordnung kaum aus. Die besonders erfreuliche Entdeckung einer mythischen Darstellung auf einer dieser Scherben verdanken wir dem Scharfblick Petersens,[1] der die seltsamen Reste der Zeichnung als Fragmente eines Odysseus- und Kirkebildes erkannt hat. Odysseus geht mit gezücktem Schwerte auf die Zauberin los, von der nur die eine Hand mit dem Becher und ein Rest der andern mit dem Stabe, der den Trank in diesem umrührt, erhalten ist. Hinter dem Helden erscheint einer seiner Gefährten, an dem sich die Verzauberung vollzieht. Eine Hand ist zum Tierfuß geworden, Borsten brechen hervor, sie deuten im Verein mit dem Ringelschwänzchen die Verwandlung zum Schwein in drastischer Weise an. Haben uns die klazomenischen Fragmente Szenen aus dem troischen Kreise und speziell eine aus der Ilias geboten, so tritt uns hier die Märchenwelt der Odyssee entgegen, und wir dürfen wohl noch auf weitere mythische Ausbeute hoffen, so sehr sie auch der traurige Zustand erschwert. Jedenfalls genügt das eine glänzende Beispiel zur Erkenntnis, daß die auf den klazomenischen Sarkophagen zurückgestaute Erzählungslust auf dem ganzen Gebiete der mit ihnen gleichartigen Vasenmalerei mit elementarer Gewalt durchbricht. Es wäre eine seltsame Anomalie, wenn jenes Zentrum ostionischer keramischer Tradition bloß für den heimischen Bedarf und den der ägyptischen Kolonie gearbeitet, und sich an der großen Konkurrenz um den italischen Markt nicht beteiligt hätte, dessen Aufnahmefähigkeit für ionischen wie gesamthellenischen Vasenimport wir die weit überwiegende Masse des gesamten erhaltenen Vasenmaterials verdanken. Doch ist es bereits gelungen, einen schönen Deinos im Louvre der gleichen Fabrik zuzuweisen. Er trägt eine Kampfdarstellung, deren Einzelheiten sowohl auf den Fragmenten von Daphnä wie auf den Sarkophagen ihre Belege finden, geht jedoch in seinem Stil bereits über

[1] Petersen, Arch. Jahrb. XII (1897), S. 55.

sie hinaus.[1] Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet die Gruppe der sogenannten Cäretaner Hydrien, und wenn uns auch noch manches Mittelglied abgehen mag, jeder neue Fund läßt immer deutlicher ihre unauflöslich enge Verbindung mit den Monumenten von Daphnä, Klazomenä und Kyme erkennen.

Der Name, den ihr ihre fast ausschließliche Fundstätte gab und den sie doch wohl einst gegen den ihres Ursprungsortes eintauschen wird, birgt noch ein Stück Vorgeschichte ihrer wissenschaftlichen Behandlung, und erinnert uns an die fast unglaubliche Tatsache, daß man diese Meisterwerke ostionischer keramischer Kunst einst ganz allgemein für etruskische Kontrefakte nach korinthischen Mustern gehalten hat, ein Standpunkt, der, wie wir sehen werden, noch im Stillen fortwirkt. Ihr hellenischer Charakter wurde wohl bald vereinzelt anerkannt; daß sie ionische Produkte seien, hat aber erst Dümmler erwiesen und damit die Grundlage zu ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis gelegt, die die Sarkophage von Klazomenä und die Scherben von Kyme ermöglichten.[2] Auch den rechten Weg zur Lösung des Hauptproblems hat er gezeigt, wenn er ihn auch nicht bis zu Ende ging. Die letzte zusammenfassende Behandlung dieser Vasen durch Endt zählt bereits zwanzig Exemplare auf, von denen die Mehrzahl durch Abbildungen bekannt gemacht worden sind, jedoch nur eines in einer farbigen, allen Anforderungen entsprechenden Wiedergabe, welche die glänzende koloristische Wirkung der Gesamtdekoration so gut zum Ausdruck bringt, als es der Erhaltungszustand gestattet. Sie wird mit den einfachsten Mitteln erzielt. Auf dem hellroten Tongrund neben und auf dem Schwarz des Firnis, weiß und kirschrot; alle drei Farben in möglichst gleicher Verteilung zu einem Dreiklang zusammenzuhalten ist das, sowohl die Ornamentik, wie die figürliche Darstellung beherrschende Prinzip. Gleich hervorragend ist die ornamentale und dekorative Kraft, die sich nach einem festgefügten, aber reicher Variation fähigen System entfaltet, und weit mehr noch in ihrem prinzipiellen Standpunkt als in Einzelheiten an das der Sarkophage von Klazomenä mahnt. Den inneren Rand der Mündung ziert regelmäßig dasselbe bunte Stabwerk als oberer Abschluß, das als unterer den Vasenfuß schmückt; der äußere trägt in der Regel einen Mäander, der durch ein Flechtband oder ähnliches ersetzt werden kann. Der Hals wird meistens nur mit Einzelornamenten geschmückt, er kann sogar ganz leer ausgehen. Den Bildstreifen der Mitte umrahmen

[1] Pottier, Bull. de corr. hell. XVII (1893), S. 421 ff. Fig. 3 und Taf. 18; vgl. Kaw, Journ. of hell. stud. XIX (1899), S. 144 ff.

[2] In dem oben erwähnten Aufsatz der röm. Mitt. Ferner Pottier, Bull. de corr. hell. VI (1892), S. 254 ff. Endt, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei S. 1 ff. Winter, Arch. Jahrb. XV (1900), S. 82 ff. und Hartwig, Ant. Denkm. II zu Taf. 28.

oben und unten Ornamentstreifen; das naturalistische Epheugeflecht mit Beeren, das am Halse seinen legitimen Platz hat — prachtvolle Ölzweige ersetzen es auf der Wiener Busirisvase — kehrt gelegentlich auch unten wieder und zeigt eine Tendenz zur Ausgleichung einer ursprünglichen Differenz. Der dekorative Akzent liegt von anfang an unten in Erinnerung an die hier voraufgehenden Tierfriese, von denen uns eine Vase noch eine Probe und der Jagdfries der Busirisvase noch einen Rückstand bietet; und so hält sich trotz der Ausgleichungsversuche an dieser Stelle ein schwungvolles Lotos- und Palmettenband, das wir genau so, nur in erloschener Farbenpracht, am Schatzhaus der Knidier in Delphi wiedergefunden haben. Die Verbindung des Fußes mit dem Gefäßkörper stellen bunte Strahlen her, ein ebensolches Stabwerk das der runden Seitenhenkel, eine Palmette das des flachen Seitenhenkels. Dieser Palmette kommt noch eine struktive Rolle zu; sie bezeichnet die Rückseite der Bildfläche und gliedert sie dadurch, daß sie tief in den Bildraum hinabreicht, in zwei gleiche Teile, die von selbst zu einer wappenartigen Dekoration einladen, während die Vorderseite dem mythischen Bilde allein verbleibt. An Ausgleichsversuchen hat es auch hier nicht gefehlt, aber über Jagdszenen, bei welchen Tiere und Menschen die Trennung im Raume füglich vertragen, einmal auf einer Pariser Vase mythisch-allotrop Eos und Kephalos, oder zwei entsprechende Gruppen von Silen und Mänade, kam man dabei doch nicht weit hinaus. Die Regel blieb die heraldische Dekoration: in Gegenrichtung anspringende Pferde, auch geflügelte und gerittene, Flügelstiere, Sphinxe oder zwei Adler, die auf einen Hasen oder eine Hirschkuh herabstoßen. Wenn wir auch hierin sehr bestimmt an die Weise der klazomenischen Sarkophage erinnert werden, so liegt der Eigenwert der Cäretaner Hydrien vor allem darin, daß sich in ihnen ein hochentwickelter dekorativer Sinn mit einer ihm völlig ebenbürtigen mythischen Erzählungslust und Erzählerkunst paart. Das mythische Repertoire auf den Hauptbildern dieser Vasen ist allerdings nicht sehr reichhaltig, aber erlesen, und die drastische Kraft der Schilderung, der volkstümlich derbe Humor, die keck auf das Charakteristische losgehende Zeichnung und ein grandioser Naturalismus verleihen diesen Schilderungen einen eigenartigen Reiz. Wir nennen an erster Stelle die berühmte Busirisdarstellung einer Wiener Vase, da die Entstehung, wie die bildliche Ausprägung dieses Mythos, der so deutlich das Zusammenstoßen ionischer mit ägyptischer Kultur versinnlicht, nur in diesem Kunstkreise angesetzt werden kann. Er wird uns auch hier in voller originaler Frische vorgeführt, gegen die gehalten die späteren attischen Darstellungen verbleichen. Herakles ist hier als gewaltiger rotbrauner Riese gebildet, der gegen den Altar, an dem er geopfert werden sollte, vorstürmend gleich sechs seiner Feinde mit einem Male tötet, indem

er zwei unter seinen Füßen zerdrückt, zwei in seinen Armbeugen drosselt, mit der einen Hand den fünften würgt und mit der andern den sechsten, den er am Bein gepackt hat, an dem Altar zerschmettern wird, vor, hinter und auf demselben suchen vier andre ängstlich Schutz, auf einer Stufe liegt der König in einer Stellung, die uns sagt, daß er bereits gefesselt nun selbst zum Opfer dienen soll, ein höchst bedeutsamer Zug, den uns sonst keine andere Überlieferung berichtet. Die Rückseite ist diesmal mit in den Bereich der Hauptdarstellung gezogen worden, ein Trupp von fünf Negern, durch die Palmette in zwei Reihen gegliedert, mit Schurz um die Lenden und Stock in den Händen, eilt zur Hilfe herbei. Man hat längst bemerkt, daß die Genauigkeit, mit der hier das ägyptische Lokalkolorit festgehalten ist, sich nur aus Autopsie erklären läßt. Der ägyptische und nubische Gesichtstypus ist etwas übertrieben, die Bekleidung der Priester mit der fransenbehangenen weißen Kalasiris, der Nubier mit dem Schurz, die Königsmütze des Busiris mit der Schlange aber möglichst getreu wiedergegeben. Die Gelegenheit zu ganz besonderer koloristischer Wirkung, die dem Maler die altionische Gewohnheit, auch das Fleisch der Männer weiß abzudecken, die die Cäretaner Hydrien nur gelegentlich mehr festhalten, im Zusammenwirken mit dem Schwarz der Neger und dem Braunrot des Herakles bot, hat er gut zu nutzen gewußt. Eine andre Heraklestat, die Wegführung des Kerberos aus der Unterwelt, liegt uns gleich in zwei Exemplaren vor. Die festländische Kunst hat diese Höllenfahrt des Herakles als kühnes Abenteuer dargestellt, bei dem er des göttlichen Schutzes nicht entbehren konnte, hier wird der lustige Schluß desselben erzählt, eine Humoreske von derb komischer Kraft, die aber den mythischen Kernpunkt, den Gegensatz des göttlichen Helden zu seinem schwächlichen Dienstherrn in anschaulichster Weise hervorhebt. Herakles treibt den Höllenhund, der einmal dreiköpfig, das andre Mal nur einköpfig, hier an den Vorderbeinen und Schnauze, dort aber noch viel reicher mit kleinen züngelnden Schlangen besetzt ist, an der Leine, mit geschwungener Keule in den Hof des Palastes des Eurystheus gerade hin vor einen großen Pithos, aus dem mit den Gebärden des tiefsten Schreckens der König hervortaucht, der sich vor dem herannahenden Ungetüm hineinverkrochen hatte. Der Ton des längst verklungenen Heldenliedes klingt hier noch einmal nach, die attische Kunst hat sich diese köstliche Schnurre nicht entgehen lassen wollen, aber da sie diesen Mythos ernster anzufassen gewohnt war, so verlegte sie ihn sehr geschickt in die Sage vom Eberfang des Herakles, der seine Beute, da er den König nicht findet, in die Zisterne abladen will, aus deren Tiefe der schreckhafte König jammernd herauftaucht. Die Steigerung, daß er der Gefahr, der er entrinnen will, förmlich in die Arme fällt, ist trefflich, aber original ist sicherlich die alt-

ionische Version, denn der Schrecken vor dem freigetriebenen Höllenhund ist viel natürlicher als der vor dem auf der Schulter getragenen gefesselten Eber. Nur noch eine dritte Heraklestat findet sich in unsrer Reihe, die Tötung des schlafenden Riesen Alkyoneus. Hermes hat Herakles den Weg zur Höhle gezeigt, der Schlafgott, dessen Mithilfe auf den attischen Vasen einen so glücklichen Ausdruck gefunden hat, fehlt, doch ist die Bildung des grimmigen Unholdes hier weit drastischer. Zunächst mag es wohl auffällig erscheinen, daß in dieser Auswahl die in der übrigen archaischen Kunst geläufigste aller Heraklestaten, sein Kampf mit dem nemeischen Löwen, gar nicht vertreten ist. Aber gerade auf diese Tatsache wirft das zweimalige Vorkommen einer realen Löwenjagd bezeichnendes Licht. Der Löwe gehörte in der Gegend, da unsre Vasengruppe entstand, noch nicht dem Mythos; die Nähe der assyrischen Kunst, in der er ein freilich nur für Könige jagdbares Tier war, kündet sich deutlich an, hat man doch auch in dem ein Räuchergefäß vor Priamos und Hekabe haltenden Diener auf der Troilosscherbe von Klazomenä den Einfluß orientalischen Hofzeremoniells erkannt. Aber der grandiose Naturalismus dieser Darstellung läßt solche Erinnerungen sofort zurücktreten, sie wirken, als ob sie Selbstgeschautes geben würden.

Auch in der Kentauromachie, von der uns eine Darstellung erhalten ist, fehlt Herakles und zwei schwergerüstete Lapithen bekämpfen das mit Baumstämmen sich wehrende Kentaurenpaar, von denen der eine als weißhaariger und bärtiger Greis gebildet ist, also Vater und Sohn. Der menschliche Leib, nur mit Hufen versehen und genau dem Silentypus dieser Kunst entsprechend, ist dem Pferdekörper einfach angefügt. Deutlich tritt eine besondere Vorliebe für den Göttermythos hervor. Eos und Kephalos sind uns bereits begegnet. Die Entführung der Europa liegt uns in zwei Bildern vor, eines, das der Pariser Hydria, ragt durch seine ausführliche Darstellung der Szenerie ganz besonders hervor. Europa hält hier auf ihrer Meerfahrt eine Blüte an die Nase und ruft uns damit den voraufgegangenen Moment, da sie am Ufer Blumen mit ihren Gespielinnen las, in Erinnerung; ihr Haar flattert im Winde, vor ihr liegt das Ziel der Reise, ein Hügel mit drei Bäumen bestanden, den ein Hase hinanläuft, er stellt in aller Kürze Kreta dar. Zweimal wird uns auch die Rückführung des Hephaistos in den Olymp erzählt, aber in einer von der attischen Auffassung der Sage so verschiedenen Form, daß man sie mißdeuten konnte. Während dort der Zug wie zum Komos rangiert seinen Einmarsch hält, sitzt hier Hephaistos wohl schon auf seinem sprengenden Maultier, sein Klumpfuß wird durch eine umgebogene Tierklaue angegeben, ihm folgen Mänade und Silen, der auf der Doppelflöte das Marschlied spielt, aber Dionysos steht ihnen ruhig gegenüber, einen kleinen Panther in der einen

und den Kantharos in der anderen Hand; der Becher soll die Art, wie er sein Wort einzulösen verstanden hat, als die Hauptsache vor allem zum Ausdruck bringen. Wir machen den Beschluß mit der humorvollsten aller dieser Darstellungen, dem Bilde vom Rinderdiebstahl des kleinen Hermes. Der kleine Missetäter hat sich nach vollführtem Werk wieder in sein Kinderbettchen gelegt und heuchelt ruhigen Schlaf. Die Räder unter den Füßen dieses Bettes sind wohl ein geistreiches Auskunftsmittel des Künstlers; Apollo, Artemis und Zeus umstehen den Kleinen in lebhafter Gebärdensprache, es handelt sich natürlich um die so seltsam verschwundene Herde. Die Rinder aber schauen zur Höhle, in der sie versteckt sind, heraus; die Szenerie wird durch einen Ölstrauch und zwei Ölbäume angegeben, an dem den Höhleneingang verdeckenden springt ein Hase hinauf, wie um die Analogie landschaftlich mit der Schilderung der Europavase zu vervollständigen. Hier liegt der Einfluß des »homerischen« Hermeshymnus klar zutage, er lehrt uns, daß der frische Humor, der in der Behandlung des Mythos weht, der Dichtung entströmt und hier nicht, wie in der festländischen Kunst, rein dionysischen Ursprunges ist.

Wir müssen es uns versagen, weiter auf eine genauere Schilderung der künstlerischen Besonderheiten dieser Gruppe einzugehen, die einer künftigen monographischen Behandlung noch reichen Ertrag bieten wird, und uns den Fragen zuwenden, die sie in ihrer Gesamtheit der Forschung stellt. Zunächst wird die Beschränkung auf die spezielle Form der Hydria wohl kaum eine absolute sein und wahrscheinlich mit der auf den Fundort Cäre im Zusammenhang stehen, wofür eine schlagende Analogie der Absatz der nikosthenischen Fabrikate bildet. Amphoren dieses attischen Massenproduzenten finden sich fast ausschließlich in Cäre, wie seine Schalen in Vulci. Es bleibt demnach die Aufgabe der Forschung, den übrigen Gefäßformen des gleichen Fabrikationszentrums wie dem der Cäretaner Hydrien nachzuspüren. Sie werden wohl in jener Gruppe von Vasen zu suchen sein, von der Endt S. 21 bemerkt, daß sie im Ornament ihre eigenen Wege gehen, sich sonst aber der Richtung der Cäretaner Hydrien anschließen. An ihrer Spitze steht die von Gerhard (Auserlesene Vasenbilder Taf. 317/8) in voller Farbenpracht publizierte Northampton-Amphora und die Münchener Jovase.[1] Bei der ersteren fällt zunächst das gleiche koloristische Prinzip im figuralen wie im ornamentalen Teile auf. Vorder- und Rückseite sind nur durch einen Firnisstreifen getrennt, doch auch hier erhält sich die prinzipielle Behandlung, die eine zeigt Dionysos von Silenen umgeben, die andere ist rein dekorativ, sie füllt ein großes Ornament, um das Tiere anspringen und gegen das zwei Pygmäen auf Kranichen anreiten, ganz im Wappenstil der

[1] München 573, vgl. Endt, S. 21, Nr. 1 u. Wien. Vorlegebl. 1890/91, Taf. XII 1 a, b.

Cäretaner Hydrien. Die einzige mythische Darstellung dieser Gruppe, das Jobild, ist nicht nur wiederum dem Göttermythos entnommen, auch seine Ausführung ist völlig im Stil jener Hydrien. Der schlafende Argos, der die Kuh am Seil hält, das Hermes durchschneidet, ist ein rechter Bruder des von Herakles bezwungenen schlafenden Alkyoneus und besonders hübsch ist es, daß einer der in diese Reihe gehörigen Deinoi, der früher erwähnte Pariser mit der Kampfdarstellung, bereits für »klazomenisch« in Anspruch genommen wurde, was so ziemlich dasselbe sagt. Die Unterschiede in der Ornamentierung haben ihren nächsten Grund in dem Unterschiede der Form, doch bedarf eine weitere Erörterung zunächst einer dem jetzigen Standpunkt der Wissenschaft entsprechenden Publikation und Spezialuntersuchung. Die wichtigste Frage, die uns die Gruppe der Cäretaner Hydrien stellt, ist die kunstgeschichtliche. Ihre hohe künstlerische Bedeutung läßt uns voraussetzen, daß sie einem der Zentren ionischer Kunst entstammen, denn wenn wir Chalkis ausnehmen, so gilt Winters Ausspruch: »es geschieht ihnen schwerlich zuviel Ehre, wenn man ihnen unter allem, was uns von ionischer Vasenmalerei erhalten ist, die erste Stelle einräumt«. Es sind eine Reihe von Möglichkeiten in Erwägung gezogen worden, über die bereits Dümmler in seiner erwähnten Arbeit Heerschau gehalten hat, an deren Schluß er doch mit besonderem Nachdruck auf Phokäa hinweist, nachdem er zuvor an »das phokäische oder milesische Quartier in Naukratis«, oder an eine ionische Stadt mit lebhaften Handelsbeziehungen zu Ägypten, wie Samos, gedacht hatte. Milet darf jetzt für vollkommen ausgeschlossen gelten, Samos hat jüngst Winter trotz des hierfür entmutigenden Ergebnisses der Böhlauschen Ausgrabungen angenommen, Karo den alten Ansatz an eine hellenische Kolonie in Afrika erneuert,[1] Endt den Ursprung an einem Ort am Golf von Klazomenä vermutet, und man würde konsequent an das letztere denken müssen, wenn man mit Zahn die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser geschichtlich so wenig hervortretenden Stadt so überschätzt, daß man ihr die Erfindung der rotfigurigen Vasenmalerei samt Kimon von Kleonä zuweist. Pottier[2] hat Phokäa wieder verteidigt und wenn nicht alles täuscht, so weisen sämtliche Indizien deutlich dorthin. Seine großzügigen, wie Endts minutiöse Untersuchungen haben Dümmlers Anschauungen glänzend bestätigt, die Fülle gemeinsamer Züge, die die Cäretaner Hydrien mit den Sarkophagen und Vasenscherben von Klazomenä, den Fragmenten von Daphnä und Kyme zu einer enggeschlossenen Gruppe vereint, läßt eine weitere Verkennung des Sachverhaltes kaum mehr zu. Und daß sich

[1] Berliner phil. Wochenschr. 1900, Nr. 12.

[2] A. a. O. und Catalogue S. 534 f.

Proben dieser ionischen Kunst gerade tief in äolischem Gebiete fanden, verschiebt die Ansprüche Klazomenäs merklich in diese Richtung. Aber noch zwei andere Momente von weittragender Bedeutung weisen zunächst schon auf eine mächtigere Stadt. Der starke Nachhall, den diese Produkte auf italischem Boden fanden, der sich sowohl in einem tiefen Einfluß auf die etruskische Kunst wie in einer regsamen nach ihrem Vorbild arbeitenden etruskischen Vasenindustrie offenbart, und die nahe stilistische Verwandtschaft, die diese Tonmalerei mit einer Reihe von plastischen Werken ersten Ranges der ionischen Kunst verbindet. Der von uns früher behandelte Frauenkopf der ephesischen Kroisossäule zeigt, wie wohl schon vielfach bemerkt worden sein wird, eine schlagende Übereinstimmung mit dem Frauentypus der Cäretaner Hydrien. Winters Zusammenstellung mit dem Frauenkopf von der Berliner Vase (Ant. Denkm. II, Taf. 28) läßt sie uns bis in die Haaranordnung und -bildung hineinverfolgen und schlagend sind auch die Parallelen, die er aus derselben Gegend für die schreitende männliche Figur der Säule beibringt. Sie lassen einem Zweifel darüber, daß dies plastische Werk dem gleichen Kunstzentrum angehört, keinen Raum. Dies gilt aber auch von der in Attika gefundenen Grabstatue, welche wir bei der Besprechung der Reihe archaischer nackter Jünglingsgestalten von dieser gesondert haben (S. 145). So befremdlich sie sich dort abhebt, hier ordnet sie sich leicht ein. Schon die Haarbehandlung allein beweist diesen Zusammenhang. Es ist die gleiche Bildung der herabfallenden Locken wie an dem ephesischen Frauenkopf, und daß das Vorderhaar ohne Rücksicht auf die übrige Masse eigenartig geformt ist, dafür finden sich gerade hier die Analogien. Es steigt flammenartig auf, wie die Mähne an dem Löwen der Berliner Cäretaner Hydria, und die Kopfform ruft uns wieder die nämliche Gestalt der Kroisossäule in Erinnerung. Der Fundort aber gibt ein lautes Zeugnis für die Einwirkung der ostionischen Kunst in Attika. Gleich schlagend ist ein Vergleich, den wir Zahn verdanken, der zu dem Priamos der klazomenischen Hydriascherbe, dessen Kopftypus von der Nasenspitze an bis zum Hinterkopfe in einer gleichmäßig gebogenen Linie verläuft, auf den Marmorkopf aus Hiëronda, den von der Statue der Branchidenstraße und den Kolossalkopf von Konstantinopel (vgl. S. 151), hinweist, und da wir auf diesem Wege bereits bis zur Kroisossäule gelangt sind, so sehen wir nun die parallele Entwicklung auf dem Gebiete der Vasenmalerei. Aber auch nach dieser Richtung hat uns das köstliche Juwel altionischer Architektur und Plastik, das uns durch die französischen Ausgrabungen in Delphi in so wunderbarer Weise wiedergeschenkte Schatzhaus der Knidier wie es jetzt, der Siphnier wie es noch vor kurzem geheißen hat, reichste Belehrung geboten. Die treffliche Erhaltung seines aus parischem Marmor gefertigten Figurenschmuckes, wie

seiner architektonischen Reste, hat die plastische ausgeführte Rekonstruktion seiner Hauptfassade auf der Pariser Ausstellung 1900 gestattet, deren gewaltiger Eindruck unvergeßlich für jeden hierzu vorbereiteten Beschauer bleibt und die Hoffnung auf eine Wiederherstellung des Ganzen wachhält.[1] Die Gründe, die Homolle zur Umtaufe dieses glücklichsten seiner großen Funde veranlaßt haben, sind, so weit sie anderer als kunstgeschichtlicher Art sind, bekämpft worden, aber die aus dem Stil der Skulpturen entnommenen müssen vorweg als haltlos bezeichnet werden.[2] Die sprechen das reinste plastische ionisch und zwar in einer Mundart, die wir noch auf zwei nicht im Pausanias stehenden und spurlos verschwundenen delphischen Thesauren vermuten dürften, dem der Klazomenier, in dem die von Kroisos gestifteten und von Theodoros ausgeführten beiden Kratere, der goldene und silberne, nach Herodot 51, standen, und dem, den die Cäretaner wohl als Sühne aus der Phokäerbeute, wie man nach Herodot I, 167 annehmen darf, errichtet haben.

Leider sind wir trotz des beträchtlichen Zeitraumes, der seit der Auffindung verflossen ist, derzeit nur erst im Beginne seiner Veröffentlichung. Der Thesauros zeigt die aus Olympia bekannte Grundform der »aedes in antis« mit geschlossener Rückenfront. Seinen ionischen Charakter spricht vor allem der um das ganze Gebäude an Stelle des Triglyphon umlaufende Fries aus und statt der Säulen zwischen den Anten fungiert hier ein Karyatidenpaar. Wenn auch nur in Bruchstücken gefunden, so ist es doch gelungen, eine dieser Kariatyden in ihrer Gesamtanlage zu rekonstruieren und damit ein geradezu imponierendes Kunstwerk wiederzugewinnen.[3] Es war eine große Überraschung, die diese Ahnfrauen der Korenhalle vom Erechtheion boten, und wenn auch ihr Entdecker auf die Stützfiguren des gleichzeitigen amykläischen Thrones hingewiesen hat, und an die stattliche Reihe der Spiegelstützen, wie auf so manches, was nur in loser Beziehung zu ihnen stehen mag, so ist es doch erfreulich, den Vergleich der ionischen Säule mit der Gestalt des Weibes schon in der Frühzeit der ionischen Architektur durch die direkte Stellvertretung bestätigt zu sehen. Und daß die zweite Karyatide im Spiegelbildsinn zu der ersten stand, als vollständiges Seitenstück, erinnert an das heraldische Prinzip der Cäretaner Hydrien. Da diese Gestalten trotz der doppelten Lebensgröße allein nicht ausreichten, so standen sie auf hohen Basen und trugen auf ihren Köpfen einen zylindrischen mächtigen Polos, den unten ein plastisches nach aufwärts gerichtetes Kymation abschließt. Er hat der altionischen Verzierungslust zu einer äußerst über-

[1] Abgeb. auf dem Prospekt zu den Fouilles de Delphes und daselbst II 1 Taf. XI.

[2] Pomtow, Arch. Anz. XIII (1898), S. 40 ff., vgl. Winter, Jahrb. XV (1900), S. 82 f.

[3] Homolle, Bull. de corr. hell. XXIII (1899), Taf. VI—VIII, S. 626 ff. F. d. D. IV 1 Taf. XVIII, XX.

mütigen bacchischen Darstellung Gelegenheit gegeben,[1] die nur fragmentarisch erhalten ist. Auf den Polos folgt ein kelchförmiger Echinus, der die Plinthe trägt, er ist mit einer in stark vorspringendem Relief gemeißelten Tierkampfdarstellung geschmückt gewesen, es sind zwei Löwen, die ein Reh zerfleischen. Die Haltung der Karyatide entspricht dem sogenannten »Spestypus«, der uns an den Frauengestalten der Akropolis noch in so vielfachen Variationen entgegentreten wird. Ihre Gewandung ist die reiche ionische. Sie war bunt bemalt und zu diesem Zwecke waren die Flächen rauh geblieben. Die Bohrlöcher im Haar und an der Stephane deuten auf Metallschmuck und auch Ohrgehänge haben ihre Befestigungsspuren zurückgelassen. Es war nicht das einzige Karyatidenpaar an delphischen Thesauren. Wir besitzen noch eine weitere vom Schatzhaus der Siphnier von wesentlich gleicher Altertümlichkeit und dennoch gründlich verschiedenem stilistischen Charakter. Es wird recht lehrreich sein, diese beiden Stiefschwestern miteinander zu vergleichen. Aber die rechte Schwester der Karyatide vom knidischen Schatzhaus ist doch an der Kroisossäule des ephesischen Artemisions. Vergleicht man diese beiden Köpfe, so tritt die völlige Gleichartigkeit der Anlage wie der Fleischbehandlung und des Ausdruckes trotz der Verschiedenheit der Dimensionen so scharf hervor, daß sich sofort die Frage nach dem augenscheinlich geringen Altersunterschied der beiden Schwestern formuliert. Die jüngere ist die »Knidierin«, sie ist die lieblichere. Die Augenbildung zeigt einen deutlichen Fortschritt und besonders die Haarbehandlung steht nicht mehr ganz auf dem Boden des naiven Impressionismus. Die feinen Wellenlinien des Vorderhaares heben sich von Stirn und Schläfen bereits plastisch ab, aber sie verlaufen doch ganz wie dort, die Strähne, die auf die Schultern und Rücken herabfallen, sind nicht mehr summarisch behandelt, sondern fein graviert und mit auf das Zierliche gerichtetem Fleiße gearbeitet. Aber von Trockenheit ist doch keine Spur in der ganzen Behandlung des Kopfes. Es ist genug des Malerisch-illusionistischen darin geblieben, das uns an der älteren in größerer Stärke hervortrat.

Wir wenden uns nun zum Giebel, dessen Sima gar prächtig mit dem skulptierten und bemalten Lotos- und Palmettenfries geziert ist, dem wir auf den »Cäretaner Hydrien« so oft begegnen. In dieses Ornament schreitet von jedem Ende ein Löwe hinein, und so seltsam dieser Zug scheinen mag, auch er findet seine Analogien in der gleichen Vasengruppe. Eine Pariser Cäretaner Hydria zeigt einen an das Ornament angebundenen Affen und die Northamptonamphora und ihre Münchner Verwandte zeigen Hasen, die ins Ornament munter hinein und heraus-

[1] Dieses Stück war in einem delphischen Hause eingemauert und schon in Müller-Wieselers Denkmälern Taf. 60 Nr. 472 veröffentlicht; vgl. Homolle, S. 618 f.

springen. Die Giebelgruppe — es ist nur eine erhalten — führt die spezifisch delphische Sage vom Streit des Herakles und Apoll um den delphischen Dreifuß vor. Sie macht zunächst einen besonders altertümlichen Eindruck, doch liegt das fast ausschließlich in der Schwierigkeit, die die Giebelkomposition dem Meister aufzwang, und der so sonderbaren Relieftechnik, die der Giebeltiefe völlig ausweicht und die Figuren hart an den vorderen Rand schiebt, wo sie zur Hälfte an dem bis dahin stehen gelassenen Block kleben, in dem aber noch die Umrisse der oberen Hälfte ausgeschnitten wurden. Ein solches Verfahren wird nicht allein aus ökonomischen Gründen gewählt worden sein, um die Kosten und Gefahren der Versetzung schwerer Giebelfiguren zu sparen, vielmehr spricht sich darin deutlich die Gewöhnung an das Friesrelief aus, dem auch der Meister des Giebels nicht völlig entsagen mag. Nur wo ihn dieser drückte, folgt er seinem Zwange und streckt und verkleinert seine Gestalten in etwas prokrusteischer Manier. Genau die Giebelmitte nimmt Athene ein, die diesmal mit besonderer Energie für Herakles eintritt, der den Dreifuß geschultert hat und nach Apollon zurückblickt, der mit beiden Händen sein Eigentum ergriffen hat. Aber Athene packt ihn an der rechten Handwurzel und Artemis assistiert ihr, indem sie von rückwärts mit beiden Händen den Bruder an den Oberarmen packt, um sie mit einem Ruck zurückzuziehen. Man sieht, die Geschichte ist recht »packend« erzählt und gerade diese Artemis erinnert trotz ihres zerstörten Antlitzes an die Gestalt von der ephesischen Säule und den Cäretaner Hydrien. Hinter ihr schreiten zwei Frauen (?) zu einem Viergespann, dann folgt der kauernde Lenker desselben und in der Giebelecke eine der Länge nach hingelagerte Gestalt. Auf der andern Seite sollte man nun die Quadriga des Herakles erwarten, es kommt aber anders. Will uns der Meister sagen, daß Apollo herbeigeeilt ist? Jedenfalls beginnt hinter Herakles eine andere Erzählung. Ein widerspenstiges sich bäumendes Rossepaar wird von dem Helden am Zügel fortgeführt, hinter den Pferden marschiert eine Frauengestalt und vorauf ein gerüsteter Krieger. Die nächstliegende Deutung, die auf die Rosse des Diomedes, die Herakles von Athena und Iolaos gedeckt entführt, ist kaum zu umgehen. Von dem folgenden ist nichts weiter erhalten als ein Fuß, die Ergänzung auf Taf. XI a. a. O. macht daraus eine Tötungsszene mit dem liegenden Zuschauer, über die wir nichts hinzuzufügen haben.

Einen künstlerisch weit erfreulicheren Eindruck bieten die Darstellungen vom Fries dieses Thesauros, der auch von einem kräftigen ornamentalen Rahmen eingefaßt wird. Oben und unten lesbisches Kyma mit einem wulstigen Perlstab. Es ist das herrlichste der uns erhaltenen Denkmäler altionischer Kunst.[1] Den mittleren Teil der westlichen Seite über dem

[1] Den spärlichen Proben, die Homolle veröffentlicht hat: Gaz. des Beaux Arts XIII

Eingang nimmt eine Götterversammlung ein. In der Mitte der Götter sitzt Zeus auf seinem Thron, der durch den figürlichen Schmuck — Silen und eine von ihm verfolgte Mänade bilden die Stütze der Seitenlehne — und durch eine Rückenlehne von den schlichten Stühlen der anderen Götter hervorgehoben wird, wie er auch allein seine Füße auf einen Schemel setzt, der nur durch eine Platte angedeutet wird, da die Gestalt nun einmal nicht über den gegebenen Raum hinaus kann. Die Einbettungsspur in der Rechten läßt vermuten, er habe darin das Blitzbündel gehalten. Oberhalb seiner Knie sind zwei Finger einer weggebrochenen Figur stehen geblieben, die seinen Schutz erfleht hat. Wir wüßten auch ohne die Inschrift, die unter ihr auf der Leiste angegeben wird, daß es Thetis, die Mutter des Achilleus sei, die Sieg und Leben ihres Sohnes von ihm erbittet. Aber der Rat der Götter ist in dieser Sache keineswegs eines Sinnes, und Stimmführerin der hellenenfreundlichen Partei ist Athene, während Apollo für die Troer eintritt. Dieser Zwiespalt wird dem Beschauer in einer überaus naiven, und doch recht wirksamen Weise vorgeführt. Hinter der Thetis sitzt Athena, die Aigis wie einen Mantel umgetan, in der Linken den Speer, die Rechte erhoben. Sie hat offenbar sehr energisch für ihr teures Hellas gesprochen und ist in der Hitze der Rede wohl etwas zu weit vorgegangen, denn sie wird von den beiden hinter ihr sitzenden Göttinnen in derselben Weise beruhigt wie ihr Widerpart. Die unmitelbar folgende — sie hat ein Skeptron (?) in der Linken gehalten, »links« ist diese Reihe natürlich nur des Beschauers willen — legt die Hand begütigend an sie, die ihren Kopf zurückdreht, während die letzte ihre Begütigungszeremonie, die sie wegen der Entfernung nicht wie die erste direkt an Athene gelangen lassen kann, an ihrer »Vorgesetzten« anwendet, indem sie ihr mit der Linken an das Kinn greift und die Rechte auf ihre Schulter legt. Hinter Zeus sitzt Apollo. Der Trotz des Unterliegenden spricht sich in dem eingestemmten linken Arm und in der heftigen Drehung des Oberkörpers aus, mit der er sein Gesicht den beiden Frauen zuwendet, die nur Leto und Artemis sein können und die Tröstung in gleicher Weise vornehmen, wie auf der andern Seite begütigt wird; die erste greift ihm unter das Kinn und streichelt seine Wange, während die zweite die gleiche Prozedur an ihr vornimmt, wobei sie wiederum als »guter Leiter« fungiert.[1] Hinter diesen Frauen sitzt Ares

(1895) 321 mit Taf. S. 330, wiederholt Arch. Anz. X (1895), S. 100 ist nun die offizielle Publikation gefolgt, Fouilles de Delphes, Tome IV, Fascicule 1, Taf. 7—10, 15—18, 20. Vgl. auch Perrot-Chipiez, VIII, Fig. 159—177.

[1] Eine hübsche Analogie bietet das Iliupersisbild der sicher ionischen Vase in Berlin 1685, Gerhardt, Etr. u. camp. Vas., Taf. XXI, wo Priamos dem Neoptolemos flehend mit der R. das Kinn berührt, während Hekabe hinter ihm an sein Kinn greift und die noch weiter rückwärts stehende Frau ihn am Arm packt, also Bewegungen, die dem Neoptolemos gelten, ihn aber nur durch die Leitung erreichen.

einsam auf einem Klappstuhl, wie die letzte weibliche Gestalt der Gegenseite, der demnach die geringere Rangstufe kennzeichnet. Er ist voll gewaffnet, an den Beinen sind die Schienen angedeutet, deren oberer Rand an den Knien angearbeitet ist, während das übrige durch die Färbung der Vorderseite der Beine besorgt werden konnte. Die Linke drückt den Schild tief in den Reliefgrund hinein, ein Zug, der in den Kampfdarstellungen dieses Frieses mehrfach wiederkehrt. Die Ares entsprechende Figur der Gegenseite, die diese abschließt, fehlt. Die Arbeit ist von einer Sorgfalt, die auch die letzten Einzelheiten liebevoll in ihren Bereich zieht. Von eifriger anatomischer Beobachtung zeigen Arme, Beine und Füße der Gestalten, am Zeusbilde werden sogar unter der Gewandung die Kniegelenke sichtbar, aber auch die Faltenzüge der Gewänder wie die Stühle und Kissen sind mit kleinmeisterlicher Hingebung ausgeführt. Diese olympische Szene, die sehr zur Unzeit an die Götterversammlung des Parthenonfrieses erinnert hat, steht in Beziehung mit der Darstellung des Kampfes um die Leiche des Sarpedon, der auf einer andern Seite des Frieses anzusetzen ist. Aber allem Anschein nach hat der Künstler den einmal dargestellten Olymp noch einmal verwertet, indem er die beiden Enden dieser Szene zur Darstellung der Einführung des Herakles in diesen benutzt hat.[1]

Die eine Platte enthält eine Quadriga, von Flügelrossen gezogen, einem ist der Name Pegasos beigeschrieben, die Athena besteigt, indem sie sich zu dem hinter ihr stehenden Herakles wendet, um ihn zu sich zu laden. Vor dem Gespann steht Hermes. Die Quadriga der entgegengesetzten Seite besteigen Hebe und Nike (inschriftlich). Die prächtige Darstellung der Pferde und die Art, wie die Verkürzung der rückwärts befindlichen angegeben ist, wiederholt sich in den zahlreichen Wagendarstellungen dieses Frieses. Sie haben noch jeden kundigen Betrachter an die Gespanne auf den klazomenischen Sarkophagen erinnert. Die der heiligen Straße zugewendete Nordseite trug die Darstellung des Kampfes der Götter mit den Giganten in einer außerordentlich figurenreichen und lebhaft bewegten Darstellung, voll von neuen originellen Zügen, von denen wohl der überraschendste der ist, daß in einer Ecke auch Aiolos an dem Kampfe seinen bescheidenen Anteil nimmt, indem er seinen Schlauch öffnet, um die Winde gegen das feindliche Heer zu entsenden. Dieser glänzende Zug phantastisch-ionischen Humors hat sich dann auch auf der Gigantomachie-Darstellung eines Kantharos der Akropolis, wiederfinden lassen;[2] aber diese Friesdarstellung bietet doch noch so manches Beispiellose. Kybele mit einem Tierfell bekleidet, erscheint im Kampfgewühl auf einem von

[1] So nach der Anordnung auf der Taf. XI der Fouilles de Delphes, während der Prospekt Götterversammlung und den troischen Kampf aneinanderreiht.

[2] Hartwig, Bull. de corr. hell. XX (1896), S. 364 ff., Taf. VI u. VII.

Löwen gezogenen Wagen; der vordere Löwe hat einen Giganten gepackt und zerfleischt ihn. Hinter ihr greift Herakles tüchtig in den Kampf ein, vor ihr entsenden Apollo und Artemis, letztere in Haube, Schulter an Schulter, ihre Geschosse, denen Ares voranschreitet μακρὰ βιβάς, mit dem rechten Fuß auf einen gefallenen Giganten tretend. Er wendet den Kopf zurück, wie um zum Kampfe aufmunternd zu rufen, ist voll gerüstet wie auf der vorigen Szene, als Helmzeichen trägt er einen Kantharos, als Andenken an seinen lieben Freund Dionysos, der ihn wieder in die Reihen der Götter zurückgebracht hat. Mit den noch übrigen drei Giganten wird diese Göttertrias wohl fertig werden. So recht im Gegensatz zu dem Benehmen des Kriegsgottes ist das seines holden Gemahls, die vorgebeugt nach einem wehrlos am Boden Liegenden sticht. Man sieht, unser Meister hat zu charakterisieren verstanden, und es würde sich gewiß noch mancher interessante Zug finden, wenn wir das Gesamtbild vor uns hätten. Der Kopf dieser Aphrodite ist glücklicherweise erhalten, es sind dieselben Züge wie die der Karyatide. Die Helme der Giganten tragen allerlei Schmuck, an denen sich die ionische Zierlust nicht genug tun kann. Sie tragen Stierhörner, wie wir sie von den klazomenischen Sarkophagen her kennen, und andre Insignien, auch ein Wangenschirm hat die Gestalt eines Flügelpferdes. Die Schilde drücken sich auch hier, wo ihre Innenseite vorgekehrt ist, tief in den Reliefgrund hinein, und von Überschneidungen und Verkürzungen bieten sich zahlreiche Beispiele.

Die Szene des troischen Krieges, deren Platz noch nicht festgestellt werden konnte, stellt den Kampf um die Leiche des von Patroklos in Achills Rüstung gefällten Sarpedon dar. Die Inschrift auf dem Schilde des Patroklos Αχιλλέως wahrt dessen Eigentumsrecht. Menelaos leistet dem Patroklos Beistand gegen die beiden eindringenden Gegner. Eine Quadriga auf jeder Seite schließt die Szene ab. Die freie Art, mit der der am Boden hingestreckte Leichnam behandelt ist, wie die lebendige Pferdebildung, reiht diese Szene an die besten des Frieses. Er enthielt noch das Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos, und zwar den vorbereitenden Moment desselben, womit die neue Auffassung dieses Typus festgelegt ward, in der er auch in der olympischen Giebelgruppe erscheint. Zwischen den Gespannen steht der Altar des Zeus. Eines derselben war schon lange vor den französischen Ausgrabungen zutage gekommen. Einen größeren Raum nahm die Darstellung vom Raub der Leukippiden ein. Gerade diese Partien des Frieses sind besonders lehrreich durch den künstlerischen Abstand, der sie von den besten trennt. Hier klingt noch die unbeholfene altertümlichere Art des Giebels nach.

Eine annähernd feste Datierung dieses Thesauros ergibt das stilistisch enge Verhältnis seines Skulpturenschmuckes zu dem der »Kroisos«säule

vom Artemision. Darnach ist es in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts ungefähr um 530 anzusetzen.

Zu diesem Schatzhaus »der Knidier« haben die jüngsten delphischen Ausgrabungen uns ein Gegenstück, leider nur in weit schlechterem Erhaltungszustande, beschert, von dem wir bereits das Bruchstück der Nike, die als Akroterion angebracht war, kennen gelernt haben. Der glückliche Entdecker auch dieses Kunstwerkes bezeichnet es als ein geradezu zweites Schatzhaus der Knidier, das dem ersten gleichen würde, wäre es mehr verschont geblieben. Auch angesichts der in dem vorläufigen Bericht gebotenen Abbildungen[1] läßt sich dieses Zwillingsverhältnis nicht bezweifeln. Es ist ein kleiner ionischer Antentempel von außerordentlicher Feinheit der Arbeit und wundersamer Frische des Erhaltenen. Die Fragmente der Sima stimmen in ihrer Dekoration wie in Arbeit und Größe genau mit denen des Knidierschatzhauses überein, und wenn wir auch von den Friesdarstellungen nur ganz spärliche Proben besitzen, unter denen der einzig erhaltene bärtige Kopf in der Tafel bei Homolle nicht sehr gut geraten ist, so bilden diese wenigstens keinen Mißton in der Harmonie beider Thesauren. Die Gründe, die Homolle zu der Namengebung des Phokäerschatzhauses für diesen Thesauros geführt haben, sind äußerlicher Art und keineswegs zwingend, und doch ist dieser Name gar glücklich gewählt. Mag er nun der richtige sein oder nicht, der rechte ist er doch.

Wenn aller Fortschritt unserer Wissenschaft doch im letzten Grunde darauf beruht, den stetig und mächtig anwachsenden Monumentenschatz mit der im Vergleich zu diesem Fortschreiten fast stationären literarischen Überlieferung in Einklang zu bringen, so stehen wir hier vor einem scheinbar kaum zu überbrückenden Zwiespalt beider. Die literarische Überlieferung spricht von der ionischen Kunst, als ob sie fast ausschließlich samischen Ursprungs wäre. Neben Samos kommen nur noch die Chioten, die uns nun auch monumental in den Gesichtskreis gerückt sind, in Betracht. Der ausgleichende Versuch, die ganze eigenartige Gruppe von plastischen und keramographischen Kunstwerken, zusammen mit den so grundverschiedenen Werken der altnaxischen Marmorkunst, Samos zuzuweisen, läßt durch sein Mißlingen diese Differenz nur noch fühlbarer hervortreten.[2] Die grandiosen Spuren plastischer Wirksamkeit in Milet,

[1] Veröffentlicht von Homolle, Revue de l'art. anc. et mod. 1901, S. 364 ff.

[2] Winter, Studien zur älteren griech. Kunst, Arch. Jahrb. XVI (1899), S. 73 ff. und XV (1900), S. 82 ff.

Ephesos und Delphi sprechen nur von der Expansivkraft des Kunstzentrums, für dessen Lage neben den wegweisenden Münzbildern von Phokaea (Br. Mus. Cat. Ionia, Taf. IV, 2) nur die keramischen Funde am Golf von Klazomenä Zeugnis geben, und der Ausweg, daß die altionische Kunst allüberall die gleichen Züge getragen haben könnte, verschließt sich, wenn wir einen Blick auf die reiche Differenzierung der ionischen Kapitellbildung werfen, oder auf die Mannigfaltigkeit, die sich in der ionischen Vasenproduktion offenbart, oder gar auf das Bild von überwältigender und wohl noch lange nicht zu bewältigender stilistischer Verschiedenheit, das uns der Frauensaal des Akropolismuseums bietet. Gewiß haben wir auch starke gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Zentren ionischer Kunst anzunehmen, von der wir bereits Proben kennen gelernt haben und auch noch wohl kennen lernen werden, aber der unerbittliche Gang der Weltgeschichte hat die Ausgleichung auf kleinasiatischem Boden verhindert und Athen zum Haupterben der altionischen Kunst eingesetzt, das in der Zeit der Perserkriege die Erbfolge angetreten hat.

Wir werden vielleicht noch mit der Zeit lokale Unterschiede von den zeitlichen scheiden lernen, aber das Gemeinsame dieser Gruppe von Kunstwerken wird doch im Vordergrund bleiben. Ihr Zentrum kann nur das mächtige Phokäa gewesen sein, der vorgeschobene ionische Posten im äolischen Gebiete, umgeben von einer Reihe blühender Gemeinwesen, wie Kyme, Klazomenä, Teos, Erythrä und Chios. Seine geschichtliche Rolle war kurz aber ruhmreich, und der große und kühne Sinn seiner Bewohner tritt in ihren Entdeckungsfahrten, ihren Kolonisationen und Kämpfen leuchtend hervor. Herodot nennt sie I, 163 die ersten der Hellenen, die mit großen Schiffen weite Seefahrten unternommen, die Adria und das Etruskerland, Spanien und das Gebiet von Tartessos entdeckt haben. Wenn Spina in der Polandschaft im sechsten Jahrhundert durch die Stiftung eines Schatzhauses in Delphi uns ein nahes Verhältnis zur hellenischen Kultur bezeugt, so hat diese Phokäa ihm erschlossen, wie sie in Spanien den phönikischen Handel zurückgedrängt und an den »Säulen des Herakles« den Grenzstein der hellenischen Welt gesetzt hat.

Durch die Besetzung Sardiniens und Korsikas, wo sie die Stadt Alalia angelegt hatten, vor allem aber durch die Gründung Massalias, des heutigen Marseille, war die Erschließung des westlichen Mittelmeerbeckens vollendet, und wie der Handel gewaltige Schätze als Gegengabe für die Verbreitung der hellenischen Kultur nach Phokäa brachte, von denen uns seine weitkursierende Elektronprägung eine Vorstellung gibt, so hat auch die Erweiterung des hellenischen Gesichtskreises der geistigen Bewegung in Ionien in Sage, Dichtung und Forschung reiche Anregung geboten. Die Blüte Phokäas hat die persische Eroberung im Jahre 545 gebrochen.

Damals wanderte ein großer Teil seiner freiheitsliebenden Bürger aus und zogen, da ihnen Chios die benachbarten ainussischen Inseln nicht abtreten wollte, nach Massalia und Alalia; die Seeschlacht bei Alalia im Jahre 540 gegen die karthagisch-etruskische Übermacht zwang sie zum Verlassen Korsikas und, nach einem kurzen Aufenthalt in Rhegion, zur Gründung von Elea in Unteritalien. Weit glanzvoller als in der Geschichte der Dichtung die Phokais den Namen der Heimatstadt verherrlichte, hat die eleatische Philosophenschule, wenn sie auch der Kolophonier Xenophanes gegründet hat, vor allem durch Parmenides den Namen der italischen Phokäerstadt verewigt, sie bezeugt den großen Anteil Phokäas am geistigen Schaffen Ioniens. Für seine aktive Teilnahme an der künstlerischen Bewegung mag das ein gutes Vorzeichen sein, aber es scheint fast, als ob jener Nachricht Herodots von den Kunstschätzen aller Art, über die die Phokäer beim Auszug aus der Heimat verfügen, und jener des Pausanias, dem die gewaltigen Reste des von Harpagos verbrannten Athenatempels ebenso imponiert haben, wie die des samischen Heraions, keinerlei Nachrichten über phokäische Künstler zur Seite standen. In diesem Falle aber befindet sich die moderne Forschung in einer selbstgeschaffenen Notlage, und wenn wir auch nicht imstande sind, phokäische Künstlernamen dieser Zeit zu nennen, so fehlen uns solche doch nicht völlig. In der Reihe der alten Fachschriftsteller, deren Werke Vitruv in der Einleitung zum siebenten Buch aufzählt, nennt er auch den Theodoros von Phokäa, der über die Tholos in Delphi schrieb, die er demnach wohl erbaut haben dürfte. Man hat diesen Meister dem Wortlaut der Überlieferung entgegen zum Phokier gemacht, wohl nur weil Delphi in Phokis liegt. Diese Tholos ist nun am Schlusse der französischen Ausgrabungen zutage gekommen[1] und wird wohl künftig in der Geschichte der antiken Architektur eine wichtige Stellung haben. Sie ist ganz aus Marmor erbaut. Auf einem Stylobat von drei Stufen steht ein Peristyl von zwanzig dorischen Säulen, deren Kapitelle an Feinheit denen des Parthenon gleichkommen. Im Innern trugen korinthische Säulen die Decke mit Kapitellen, die an das von Phigalia erinnert haben. Die Fragmente der Metopen von einer Amazonen- und einer Kentaurenkampfdarstellung gehören ihrem Stile nach in das Ende des fünften Jahrhunderts, sie stehen der Balustrade des Niketempels am nächsten. Aber vielleicht darf hier doch die Vermutung gewagt werden, die wiedergefundene Tholos sei nicht die ursprüngliche des ionischen Meisters. Steht doch neben ihr jenes altionische Schatzhaus, in dem Homolle nicht ganz ohne Grund das der Phokäer wiedererkennen will, und zur andern Seite der alte Tempel der Athene Pronaia, der den Perser-

[1] Homolle a. a. O. S. 364 ff.

einfall mitgemacht hat, und gerade Delphi ist für das Kapitel der altionischen Kunst so besonders ertragreich geworden. Dann würde unser Theodoros in dieselbe Reihe der schriftstellernden ionischen Architekten gehören, in der sein großer samischer Namensvetter steht, der doch auch einen Rundbau geschaffen hat, die Skias in Sparta. Ein ähnliches Schicksal hat der einzige phokäische Bildhauer Telephanes gehabt, der aus ähnlichem geographischen Grunde — kunstgeschichtliche hatten dazumal keinen Kurs — zum Phokier gemacht wurde. Indes ist die Notiz bei Plinius (34. 68) über ihn so seltsamer Art, daß wir sie näher besichtigen müssen. Er erzählt uns, daß Künstler, die in besonderen Schriften über Kunst geschrieben haben, mit erlesenem Lobe den Telephanes von Phokäa feiern und ihn in eine Reihe mit Polyklet, Myron und Pythagoras setzen, während er sonst unbekannt sei, weil er in Thessalien gewohnt habe und dort seine Werke verborgen seien, oder wie andere meinen, weil er für Xerxes und Darius gearbeitet hätte; besonders hervorgehoben wird seine Larisa, sein Fünfkämpfer Spintharos und sein Apollo. Die Künstler des Plinius werden wohl Antigonos und Xenokrates sein, die widersprechenden wird die Gegenschrift Polemons bedeuten, aber keine Quellenuntersuchung führt uns über die Schwierigkeiten dieser Nachricht hinweg. Daß der thessalische Aufenthalt seine Heimat nicht verdächtigen kann, hat man bereits gesehen,[1] aber gerade das Umgekehrte ist der Fall. Ein phokäischer Künstler, der für Darius und Xerxes — die Umstellung der Namen ist chronologisch notwendig — arbeitet, braucht dazu nicht nach dem freien Thessalien zu gehen, da Phokäa den Perserkönigen untertänig war und Meister, deren Werke man in ihrer Heimat aufsuchen muß, kennt auch die neuere Kunstgeschichte. Aber seine Larisa? Sie ist an dem Mißverständnis des Plinius nicht ganz unschuldig. Er dachte natürlich an die thessalische Hauptstadt, die nächste Nachbarstadt Phokäas heißt aber gleichfalls Larisa, und damit ist das ganze seltsame Rätsel gelöst. Der Großmeister der phokäischen Schule, der mit den größten Erzbildnern des fünften Jahrhunderts verglichen ward, gehört freilich ebensowenig in den zeitlichen Rahmen unserer Darstellung, wie der Erbauer der delphischen Tholos, aber gerade sein Ruhm bürgt uns für den Bestand dieser Schule, ja fast schon sein Name. Hellenische große Künstler sind niemals »einsame Menschen« gewesen. So ist denn die scheinbare Divergenz der literarischen und monumentalen Überlieferung hier keine wirkliche, so viel uns auch hier wie dort zu wünschen übrig bleiben mag, aber wenn uns diese von einer blühenden altphokäischen Kunst sagt, so schweigt jene doch nicht ganz von hervorragenden phokäischen Künstlern.

[1] Furtwängler, Meisterwerke, S. 86; vgl. dagegen Anmerkung zu Einzelverkauf Nr. 1127.

Wir wenden uns nun zum Goldfisch von Vettersfelde, dem Hauptstück jenes altionischen Goldschatzes, der im Jahre 1882 zu allgemeiner Überraschung in der Niederlausitz, zu der Provinz Brandenburg gehörig, dem Boden entstieg, und jetzt ein erlesenes Prachtstück des Berliner Museums bildet. Er ist von Furtwängler, der das Verdienst hat, seinen ionischen Ursprung sofort erkannt zu haben, veröffentlicht und trefflich erläutert worden.[1] Neben dem Fisch kommt noch eine große Zierplatte, die vier Kreisplatten mit Tierdarstellung verbindet, und der Beschlag einer Scheide mit ähnlichen Bildern, alles aus dem gleichen, dem Elektron ähnlichen Blaßgold, kunstgeschichtlich in Betracht. Der Fisch, dessen Schwanzenden tektonisch in Widderköpfen auslaufen, enthält zwei durch die Brustflosse geteilte Reihen getriebener Darstellungen; in der oberen hakt sich ein gefleckter Tiger mit den Pranken und Zähnen in einen Eber ein und ein Löwe in einen fliehenden Hirsch; über dieser Gruppe läuft, stark fragmentiert, ein Hase. Den Tieren der Erde folgen in der unteren Reihe Gestalten des Wassers. Dem Triton, der in der erhobenen Rechten einen Delphin hält, schwimmen fünf Fische nach. Am Ende des Fischkörpers ist ein fliegender Adler gebildet, der oberhalb beider Reihen gedacht ist und das Reich der Luft, den beiden anderen Reichen gegenüber, vertritt. Des kosmischen Gedankens, der hier zu klarem Ausdruck kommt, haben wir anläßlich des homerischen Achilleusschildes gedacht, wahrscheinlich war auch dieser Fisch ein Schildzeichen, seine tektonische Verwendung steht mit seiner tektonischen Behandlung in vollem Einklang.

Die Technik ist geradezu meisterhaft gehandhabt. Furtwängler hat auf Analogien mit griechischen Arbeiten südrussischen Fundortes hingewiesen, vor allen auf den Goldhirsch aus dem Tumulus Kul Oba bei Kertsch, aber da die frühesten dieser Fundstücke fast ein Jahrhundert jünger sind als der etwa um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzende Fund von Vettersfelde, so beweisen sie wohl die Macht der Tradition auch für das Gebiet der ionischen Goldschmiedekunst, doch seine mit großer Bestimmtheit ausgesprochene Behauptung, sie wären von pontischen Griechen für einen skythischen Großen gefertigt, schwebt in der Luft. Eine mit unseren heutigen Mitteln genauer durchführbare Stilanalyse wird die Frage nach dem Ursprung schärfer beleuchten. Der Kopf des Triton zeigt wieder jene gebogene Linie, die von der Nasenspitze an bis zum Hinterkopf gleichmäßig verläuft, und die Trennung und andere Behandlung der über der Stirn liegenden Haarpartie von den frei über den Nacken herabwallenden Locken vollendet die Übereinstimmung mit dem Typus des Konstantinopeler Kolossalkopfes, die sich übrigens selbst auf die absonderliche Bildung der

[1] Der Goldfund von Vettersfelde, 43. Berliner Winckelmannsprogramm.

Ohrmuschel erstreckt. Der fliegende Adler am Ende des Fischkörpers ist derselbe, der auf der Rückseite der Cäretaner Hydrien paarweise auf ein Häslein oder eine Hindin herabstößt und der über dem Tierfries laufende Hase ruft uns das Bild der Europavase wie das vom Rinderdiebstahl des kleinen Hermes wieder in Erinnerung. Der Löwe, der ein Tier anfällt, der sich auf allen drei figürlich verzierten Fundstücken wiederholende Eber mit seinem charakteristischen Borstenausschnitt, der gefleckte Hirsch mit dem einen vielzinkigen Stück seines Geweihes, der sprengende Stier, Widder und Steinbock, kurzum die ganze Fauna hier findet ihre genauen Analogien entweder auf den Cäretaner Hydrien oder den klazomenischen Sarkophagen, meist aber auf beiden so eng zusammengehörigen Monumentengruppen. Ist unsere Voraussetzung, daß das Zentrum der ganzen im vorangehenden besprochenen Reihe plastischer und keramographischer Kunstwerke Phokäa sei, richtig, dann ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit die gleiche Zuteilung für den Vettersfelder Goldschatz. Es wäre leicht möglich, sie mit Beibehaltung der Furtwänglerschen Hypothese zu verteidigen, wir brauchten uns nur auf die um 560 gegründete Phokäerkolonie Amisos am Pontos zu berufen, aber diese Hypothese erweist sich kurzweg als unhaltbar. Die monumentale Beweisführung ist mißglückt, von den Fundstücken der Krim hebt sich der Goldfund von Vettersfelde stilistisch noch weiter ab, als es die chronologische Differenz erforderte, seine nächsten Analogien liegen nicht gerade am Pontos, aber auf welchen Wegen dieser Schatz aus dem Grabe eines Skythenfürsten in fast unberührter Integrität nach dem Norden Deutschlands gekommen sein sollte, diese Ungeheuerlichkeit glaubhaft zu machen, reicht keine Phantasie aus. Selbst Furtwänglers genügend phantastische Hypothese führt uns nur bis zur Hälfte des Weges. Der in seiner Umgebung (vergl. Furtwängler S. 24) nicht so völlig vereinzelte Fund setzt gerade durch seine Intaktheit eine kommerzielle Verbindungslinie, die von seinem Ursprungsorte an mindestens bis an das Fundgebiet reicht, bestimmt voraus. Wie diese lief, dafür zitieren wir unseren Autor S. 50 f. wörtlich: »Die beiden sicheren Bernsteinhauptstraßen vom Norden, einerseits nach der Pomündung, anderseits nach Massilia, waren für die Befruchtung des Nordens mit Keimen klassischer Kultur von der sichtlichsten Bedeutung.« Beide Straßen hat Phokäa eröffnet und beherrscht. Der Goldfund von Vettersfelde bietet die Probe unserer Rechnung.

Wenn uns in der bisher betrachteten Monumentenreihe die siegreiche Tendenz nach Ausbreitung der altionischen Kunst bereits klar entgegentritt, die wir noch weiter zu verfolgen haben werden, so erübrigt uns doch vor allem, sie in ihrem Heimatlande in ihrer vielfachen Differenzierung kennen zu lernen, aber die Hauptstätten ihrer Wirksamkeit harren noch

der systematischen Aufdeckung, und das uns derart zur Verfügung stehende Material trägt noch stark den Charakter der freiwilligen Spenden dieses überreichen Bodens. Indes haben wir uns noch vor dem Mißverständnis zu hüten, das der Gebrauch des Wortes ionisch, den die politische, geistige und künstlerische Präponderanz des ionischen Elementes trotz seiner Minderzahl an der kleinasiatischen Küste nahelegt, hervorrufen könnte. Daß dort noch andere künstlerische Kräfte als spezifisch ionische tätig waren, lehrt uns gleich das nun bald ein Jahrhundert bekannte architektonisch-plastische Monument Kleinasiens, die Reste des Tempels von Assos und seines Skulpturenschmuckes.[1] Assos wurde vom lesbischen Methymma an der gegenüberliegenden Küste gegen Ende des siebenten Jahrhunderts gegründet, der Stil der Skulpturen seines Tempels weist auf die Mitte des sechsten Jahrhunderts, die Blütezeit ionischer Kunst hin, aber Äolismen, die wir zu suchen geneigt sein möchten, finden wir hier nicht, sondern ein Vorwiegen des festländischen Einflusses. Schon das an Ort und Stelle gewachsene Baumaterial, der auch für die Bildhauerarbeit verwendete Trachyt, kontrastiert gegen den Marmor ionischer Tempelbauten wie sein dorischer Stil. Indes dieser ist nicht ganz der festländische. Unterhalb des Triglyphons auf dem seine tropfenlosen Regulae tragenden Epistyl hat sich ein Fries eingefunden, der an dieser Stelle ebenso singulär ist, als der auf der Sima des ephesischen Artemisions oder dessen skulptierte Säulentrommel. Im attischen Dorismus der kanonischen Zeit hat der ionische Fries sich gelegentlich an eine der Stellen des dorischen Triglyphons gesetzt, aber die Art, wie beide hier nebeneinander wirken, macht doch den Eindruck eines verfehlten Kompromißversuches. Der Fries trägt neben einer Gelageszene und Tierkämpfen zwei mythische Bilder, Herakles' Kampf mit dem Triton und seine Kentauromachie, beide als Stücke des ältesten Inventars der hellenischen mythischen Kunst bekannt. Dieser sind wir auf der »protokorinthischen« Berliner Lekythos wie auf der Kypsele begegnet, jenem an einem der attischen Porosgiebel und an dem bald näher ins Auge zu fassenden Bildschmuck des amykläischen Thronbaues.

Auf die Einzelheiten dieser so geläufigen Darstellungen brauchen wir hier kaum einzugehen und wollen nur der Beobachtung Studniczkas erwähnen,[2] daß der Triton hier nicht, wie man bisher annahm, einen Fisch in der erhobenen Linken hält, sondern ein Trinkhorn, das ihm Herakles zu entwinden sucht, es mag wohl mit ihm eine besondere Bewandtnis

[1] Zur Literatur vgl. Friederichs-Wolters, S. 8 und Collignon, Hist. I, S. 182 ff. Die so erfolgreichen amerikanischen Ausgrabungen von 1881 harren noch der Weiterführung.

[2] Ath. Mitt. XI, (1886) S. 67.

haben, denn der aus Zypressenholz gefertigte Triton im Schatzhause der Byzantiner in Olympia hielt das gleiche silberne Gerät. Sechs mit lebhafter Gestikulation entfliehende Nereiden künden uns, daß, wie hier das Kampfschema der älteren Weise angehört, auch der Triton noch der alte des Meeres ist, wie ihn die Inschrift der argivischen Bronzeplatte benennt; der Zwang des Raumes läßt sie neben der großen liegenden Gestalt puppenhaft erscheinen, wie die stehenden Schenken gegenüber den gelagerten Gästen in der Bankettszene. Man sieht leicht, die Auswahl der Darstellungen, die ionischen Tierkampfszenen inbegriffen, hängt mit der Absicht, die langen schmalen Streifen mit möglichst geringem Aufwand zu füllen, zusammen, die Tropfenleisten, welche eine reichere figürliche Behandlung verhinderten, gaben dabei das Maß der Kopfhöhe ab, das dort, wo es sich um tektonischen Schmuck handelt, für stehende, sitzende, reitende wie liegende Figuren ein gleiches ist. Unsere naturalistische Anschauung widerspricht dieser strengen tektonischen Forderung, sie hat sich hierfür das Schlagwort Isokephalismus zurecht gelegt, dem wir eine besondere Berechtigung nicht zuzuerkennen vermögen. Neben dem Fries kommt der in spärlichen Proben erhaltene Schmuck der Metopen kaum in Betracht.

Wie uns hier im Norden festländische Einflüsse in besonderer Stärke entgegentreten, so zeigen uns im Süden die Monumente Lykiens die Einwirkungen der fremden orientalischen Kultur als die stärksten, ob sie gleich erst der unmittelbar folgenden Perserzeit angehören und im Rahmen dieser Darstellung ihren Platz nicht finden. Aber da wir auch diesem Elemente schon bisher begegnet sind, so wird es doch an der Zeit sein, die Bedeutung dieser beiden entgegengesetzten Kräfte in ihrer Beziehung zur ionischen Kunst kennen zu lernen. Im ersten Falle beruht sie auf Gegenseitigkeit, die auf den lebhaften, das ganze Gebiet des geistigen wie des materiellen Lebens umfassenden Wechselbeziehungen ruhte. Man ist ebenso leicht geneigt, den Einfluß des Westens nach dem Osten zu unterschätzen, wie die Gegenströmung zu überschätzen. Das rascher pulsierende Leben hat Ionien früher zu voller Entfaltung gebracht und im Zeitalter der Tyrannis begegnen wir seinen großen Künstlern auf ihren Wanderungen im Westen, wohin sie die Technik des Bronzegusses, der Glyptik und der Goldschmiedekunst, die unter den Strahlen der Sonne im Osten früher gereift war, bringen. Noch in die Zeit ihres Werdens reicht die Einwirkung der langsamer, aber auf breiterer Basis stetiger sich entwickelnden Kunst des Westens zurück, die nun so in sich gefestet dasteht, daß sie dem Ansturm des zu voller Kraft erwachsenen ionischen Baustiles siegreich widersteht. Wesentlich anders hat sich ihr Verhältnis zur orientalischen Kunst gestaltet. Dem belebenden Einfluß der älteren orientalischen Kultur verdankt Hellas nicht bloß sein Alphabet, sein Maß- und Gewichtssystem. Die Herüber-

nahme technischer Erfindungen, die Umgestaltung der fremden pflanzlichen Ornamentik, die Neuprägung des Greifen- und Sphinxentypus sind Spuren eines solchen auch auf dem Gebiet der Kunst. Die höhere Lebenshaltung Ioniens, der Glanz seiner Tyrannenhöfe haben dort ihre Vorbilder; der ionische Tyrann, wie der Kondottiere und Söldner, der Abenteurer wie der Kaufmann, sie sind alle Vermittler zwischen den beiden sich räumlich berührenden Kulturen. Das Eindringen orientalischer Sitten auf ionischen Kunstwerken nachzuweisen, macht wahrlich keine Mühe. Kulturgeschichtlich mag es bedeutungsvoll sein, aber kunstgeschichtlich nicht. Schon in den Tagen ihrer mykenischen Vorzeit ist die Superiorität der hellenischen Kunstbegabung eine ganz entschiedene. Was sie in dieser und seit dieser an fremdem Kunstgut sich angeeignet hat, ist, ihrem eigenen Reichtum gegenüber gehalten, verschwindend wenig und in demselben spurlos untergegangen. Die Entstehung einer nationalen Götterwelt, die Schöpfung eines nationalen Mythos haben als Zollschranken gegen den fremden Import gewirkt. Aber der Eroberungszug, den die hellenische Kunst von ihren ersten Tagen bis zum heutigen fortsetzt, hat auch damals nicht geruht. Die Schatzhäuser der Spinaten und Cäretaner in Olympia sind ebenso wie der Inhalt der etruskischen Nekropolen Zeugen der vollzogenen Unterwerfung Italiens, im Norden bezeichnet derzeit der Goldfund von Vettersfelde, im Osten die Ruinen des Königspalastes von Persepolis die Grenze und im Süden suchen die Pharaonen vergebens ihrem überquellenden Eindringen zu wehren.

Die Besprechung einer Reihe von Einzelmonumenten aus verschiedenen Gegenden dieses Fundgebietes wird vielleicht geeignet sein, die vorstehenden Ausführungen zu illustrieren. Den ersten Platz räumen wir der jetzt im Konstantinopler Museum befindlichen archaischen Stele von Dorylaion ein, der schon durch ihren im Herzen Kleinasiens, im phrygischen Hochland gelegenen Fundort eine besondere Bedeutung zukommt.[1] Sie ist auffallender Weise auf beiden Seiten mit bildlichen Darstellungen geschmückt und von einer leider sehr zerstörten, aber wie die Reste lehren, auf schwungvoller Doppelvolute sich erhebenden Palmette bekrönt. Die von Perlstäben seitlich eingefaßte Bildfläche der besser erhaltenen Vorderseite zeigt uns die wohlbekannte Gestalt der »Tierbändigerin«.

Die Göttin hält schreitend in der Rechten eine Ranke, mit der Linken zieht sie einen widerstrebenden Löwen am linken Vorderbein empor; sie ist diesmal einfach geflügelt und trägt auf dem Kopf einen hohen, mit spitzen Strahlen verzierten Aufsatz, der die ersten Herausgeber sehr zur Unzeit an

[1] Die Vorderseite allein Bull. de corr. hell. XVIII (1894), Taf. 4 S. 129 ff. (Radet und Ouvre). Vollständig und trefflich erläutert von Körte, Kleinasiatische Studien, Ath. Mitt. XX (1895), Taf. I, II, S. 1 ff.

die κίδαρις der Achämeniden erinnert hat und sie zur Verteidigung der längst abgetanen Lehre von der »persischen Artemis« veranlaßte. Da aber unsere Stele älter ist als die Perserzeit, so entfällt die Notwendigkeit, jenes von Körte bereits richtig behandelte Detail einer weiteren Erwägung zu unterziehen. Für ihren reinen Ionismus bürgt schon die Schwester auf dem einen der Berliner Sarkophage von Klazomenä. Die arg verriebene Rückseite wird durch eine Querleiste in zwei ungleiche Teile geteilt, der obere größere enthält einen Reiter, den ein Hund begleitet und ein bis auf geringfügige Spuren verschwundener Diener, der schmale untere einen Jüngling, der ein Zweigespann lenkt. Der Typus des von einem Hunde begleiteten Reiters begegnet uns gleichfalls auf klazomenischen Sarkophagen und auf den Scherben von Daphnä, und die Bildung des Pferdes mit der so massig hervortretenden Brust findet ebenso dort ihre Analogien. Auch die zierliche Ausführung des Pferdegeschirres und das ornamentale Deichselende tragen ionisches Gepräge. Über allen Zweifel ist die sepulkrale Bedeutung dieser Stele, ebenso sicher, daß ihr Meister ein Ionier war. Ob aber die singuläre Vereinigung des Bildes der Todesgöttin einerseits mit den Bildern aus dem Leben des Verstorbenen etwa auf die nationale Anschauung des phrygischen Bestellers zurückzuführen ist, kann bei der Geringfügigkeit unseres Materials an altionischen Grabstelen kaum entschieden werden. Aber ein Denkmal des Vordringens ionischer Kunst weit über die Grenzen des Lyderreiches hinaus, ist die Stele von Dorylaion gewiß. Sie wird nicht lange vereinzelt bleiben. Ein Relieffragment aus Kyzikos, gleichfalls im Museum von Konstantinopel, reiht sich mit seinem Bilde eines Wagenlenkers auf einer Biga hier unmittelbar an. Legt doch der Vergleich die Vermutung nahe, daß wir in ihm nicht, wie der Herausgeber annahm, die Votivgabe eines siegreichen Wagenlenkers, sondern ein Bruchstück einer altionischen Grabstele besitzen.[1] Die Darstellung ist sehr lebendig. Der Lenker zieht die Zügel an, um die in vollem Laufe befindlichen Pferde zum Stehen zu bringen, er hält die Peitsche in der geschlossenen Rechten, das Deichselende ziert ein Greifenkopf. Unverkennbar ist der reine Ionismus dieses Werkes und, da Kyzikos Kolonie von Milet war, auch wohl begreiflich. Indes ist die Erhaltung zu schlecht, um weitere Schlüsse zu gestatten. Aus dem gleichen Grunde ist auch mit dem im British Museum (Cat. 21) befindlichen Relief von Teichiussa bei Milet mit seiner Kette von Männlein und Weiblein in bacchischem Tanze trotz seiner schwungvollen Lebendigkeit nicht viel anzufangen.[2] Eine Reliefplatte mit der Darstellung eines bogenschießenden Herakles, die nach merkwür-

[1] Joubin, Bull. de corr. hell. XVIII (1894), S. 493 (Textbild).
[2] Abgeb. Brunn-Bruckmann, Taf. 101 und Collignon, S. 258 Fig. 126.

digen Irrfahrten aus ihrer thasischen Heimat ins Konstantinopler Museum gelangt ist, gehört nun zeitlich an die Spitze der Monumente dieser kunstberühmten Insel.[1] Diese haben, im Verein mit dem Namen des großen Malers Polygnot, Brunn den Anlaß gegeben, das Schlagwort »nordgriechische Kunst« in Umlauf zu bringen, dessen volle Unfruchtbarkeit trotz aller aufgewandten Liebesmüh derzeit wohl feststehen dürfte. Die ursprüngliche Bestimmung des durch rohe Behandlung arg geschädigten Reliefs hat Studniczka mit Hilfe einer Zeichnung von zwei weiteren mitgefundenen, jetzt verschollenen Platten, einer mit bildlichen Darstellungen, und einer mit einer Inschrift versehenen, glücklich erkannt. Sie stammen von einem Doppelaltar des Herakles und Dionysos, dessen tektonische Form völlig mit dem thasischen Altar der Nymphen und Chariten übereinstimmt, zu dem die von Miller im Jahre 1864 daher in den Louvre gebrachten bekannten Reliefplatten gehören. Thasische Münztypen zeigen uns einerseits den knienden Bogenschützen Herakles, dem auf der andern Seite der Kopf des Dionysos ständig angereiht ist, und bezeugen diesen Altar, der nach der Inschrift im »Heraklesgarten der Stadt« stand, als ein Hauptheiligtum der Stadt. Die massigen Formen dieses knienden Bogenschützen mahnen an das Gedrungene und Füllige des Porosstiles in den Metopen von Selinunt. Hier mag man wohl ähnlichen festländischen Einfluß wie in Assos annehmen. Aus dem benachbarten Samothrake stammt das längstbekannte und vielbehandelte Relief des Louvre,[2] das man für die Armlehne eines Thrones zu nehmen pflegt. Indes, wenn auch seine Funktion unklar bleibt, so wirken doch hier die prächtige Ornamentierung, Darstellung und Inschriften zusammen, um ihm seine kunstgeschichtliche Stellung zu sichern. Den rechten Rand bildet der leider arg bestoßene geschuppte Hals und offene Rachen eines phantastischen Ungetümes. Von seinem Kopf schneidet eine das Horn vorstellende Volute der älteren ionischen Form ohne Mittelknopf in das Bildfeld hinein, welches unten ein Flechtband, oben ein Rankengeschlinge mit gegenständiger Blume und Palmette begrenzt, dessen nächstliegende Analogie auf ionischem Boden eine Reihe der sogenannten pontischen Vasen liefert.[3]

Die Darstellung ist offenbar unvollständig, wir haben von ihr nur inschriftlich bezeugt den sitzenden Agamemnon, hinter dessen Stuhl seine beiden Herolde Talthybios und Epeios stehen. Die Inschriften sind nach

[1] Joubin a. a. O. S. 64 ff. Taf. XVI; vgl. S. Reinach, Chronique d'Orient I, S. 103 ff., Studniczka, Jahreshefte VI (1903), S. 180 ff.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 34, Collignon, Hist., S. 187 Fig. 87, Brunn-Bruckmann, 231a.

[3] Vgl. Böhlau, Aus ion. u. ital. Nekropolen, S. 112 Anm. und Endt, Beitr. z. ion. Vas. zu Taf. II Nr. 22—24.

alter Weise in voller Regellosigkeit raumfüllend geordnet, ihr Alphabet ist das altionische, zu genauer Lokalisierung reichen die Kennzeichen nicht aus. Was wir sehen, mutet uns fast wie eine Initiale zur Ilias an. Die Relieftechnik ist gleichfalls von hoher Altertümlichkeit. Die Figuren sind wie flach aus dem Reliefgrund herausgetrieben und dann nachgraviert, die Gewandfalten in langen Strichen, die Haarmassen mit sorgfältigen kleinen Strichlagen. Ein Hauch zierlichen schmuckfreudigen Archaismus' weht durch das Ganze. Sein Stil ist von einer andern Art Ionismus als der, den die stattliche Reihe der von uns bisher betrachteten, nach Phokäa weisenden Werke zeigt; der Vergleich der stehenden Heroldsfiguren mit der männlichen Gestalt der Kroisossäule ist am besten geeignet, die allgemeine Verwandtschaft, wie die starke Verschiedenheit zu bekunden. So wenig bei dieser Art von Werken der Fundort allein entscheidet, vielleicht kommt doch hier die allerdings nicht gesicherte Überlieferung in Betracht, daß Samothrake von den Samiern besetzt wurde. Indes, wie dem auch sei, damit ist doch das Stichwort der großen Frage gefallen, an die wir jetzt heranzutreten haben. Welches sind die monumentalen Hilfsmittel, um die literarische Überlieferung von der hohen Blüte der samischen Kunst zu beleben? Der Spalt, der sich hier in ähnlicher Weise zwischen beiden, wie in der Behandlung der phokäischen Kunst, zeigt, muß überbrückbar sein, wenn es auch diesmal der andre Pfeiler ist, der seiner Neuaufrichtung harrt. Eine andre Frage ist es freilich, ob es mit unsern heutigen Mitteln möglich sei; die bisherigen Versuche ermutigen nicht gerade, und doch darf eines mit voller Bestimmtheit vorausgesetzt werden, es muß ein mächtiger Strom monumentalen Materiales sein, soll er unsern hochgespannten Erwartungen von samischer Kunst entsprechen. Daß sein ganzer Lauf derzeit noch ein unterirdischer sei, ist schwerlich anzunehmen.

Der Grund, den Böhlaus Ausgrabungen und Forschungen gelegt haben, ist schmal, und ob mehr als ein Phantasiegebilde darauf Platz hat, wird man als fraglich bezeichnen dürfen. Ihr Ergebnis bildet die mit ziemlicher Sicherheit anzunehmende Zuteilung der nach ihrem Hauptfundort, der rhodischen Nekropolis von Fikellura bei Kameiros benannten Vasengruppe an Samos. Man mag die dekorative Wirkung dieser eigenartigen »Fikelluragefäße« nicht gering anschlagen, aber obgleich ihre Fabrikation bis in die Blütezeit des schwarzfigurigen Stiles hineinreicht, wie schon ihre Einwirkung auf die kyrenäische Vasenfabrikation und auf die der Scherben von Daphnä beweist, so bewahrt sie doch den der Rezeption des Mythos voraufgehenden Zustand und ist in die Sphäre der Massenproduktion herabgesunken. Mittelglieder, die einen sichern Übergang zu einer der Hauptgruppen der schwarzfigurigen ionischen Vasenmalerei bieten könnten, sind bisher nicht gefunden. Winter hat den Versuch gemacht, von da direkt

zu den Cäretaner Hydrien zu gelangen, Karo die Amphora in Altenburg als Ausgangspunkt genommen (Böhlau S. 56 f.). Sie enthält die Darstellung eines um das ganze Rund der Vase herumgeführten Chores von tanzenden und zechenden Männern, und diesen »Eindringlingen des schwarzfigurigen Vasenstiles«, für welche »pontische« Vasen bequeme Analogien bieten können,[1] hat er als nächste Verwandte die von Pottier zusammengefaßte Gruppe von Krateren und weiter die sich anschließende von der Northampton-amphora geführte Gruppe zugewiesen, und daran weitere Folgerungen geknüpft, die schließlich über den attischen Vasenmaler Amasis nach Samos führen könnten.[2] Indes beide sind auf ihren Wegen tief in das von uns abgegrenzte Gebiet der phokäischen Kunst eingedrungen, wir müssen diese demnach als ungangbar bezeichnen. Es wäre immerhin denkbar, daß die samische Kunst keinerlei keramographischer Vorläufer ausgesendet habe, aber wahrscheinlich ist es gerade nicht, und wollen wir den Versuch, nach ihnen zu spüren, erneuern, so gibt es kaum eine andre Möglichkeit, als die fast noch allein übrige große ionische Gruppe der sogenannten pontischen Vasen daraufhin zu untersuchen. Den seltsamen Übernamen hat ihr Dümmler gegeben,[3] der sie aus ihrer fast unbeachteten Stellung (man hielt sie bis dahin, also länger als die Cäretaner Amphoren, für etruskisches Fabrikat) zu einer derzeit vielbehandelten Klasse der ionischen Vasenmalerei erhoben hat, deren Ursprung er aus Indizien, denen keinerlei Beweiskraft innewohnt, in einer Fabrik am Pontos suchte. Auf Kyme in Kampanien hat Furtwängler hingewiesen,[4] auf das kleinasiatische Endt, der diese Gruppe einer neuerlichen eingehenden Behandlung unterzog. Eine bereits derzeit notwendig gewordene Revision derselben zu geben, ist uns hier verwehrt. Wir wollen nur ein paar allgemeine Gesichtspunkte hervorheben, die für eine Zuteilung nach Samos zu sprechen scheinen. Zunächst muß betont werden, daß keinerlei Anzeichen vorliegen, die an einen Zentralpunkt ionischer Kunst zu denken verwehren. Wenn sie in rein künstlerischer Qualität an die Cäretaner Hydrien nicht heranreichten, so wird dabei ein chronologischer Unterschied in Betracht gezogen werden müssen. Sie gehören noch in die Zeit, da der Tierfries obligat war, den jene fast völlig überwunden haben. Aber an Lust fürs Bunte und Tierfreude stehen sie kaum nach und ihr mythischer Gehalt ist nicht unbedeutend, wenn auch die Anordnung der Bilder noch in der alten parataktischen Manier stecken bleibt. Entscheidend ist jedoch die große Rolle, die sie

[1] Beispiele bei Endt, S. 39 die Nummern IV u. V.

[2] Karo, Journ. of hell. stud. XIX (1899), S. 135 ff.

[3] Dümmler, Röm. Mitt. II (1887), S. 171 ff. = Kleine Schriften III, S. 239. Endt, S. 39 ff.

[4] Jahrb. III (1889), Arch. Anz. S. 51.

in der älteren Periode der ionischen Vasenmalerei, in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, gespielt haben, die vor allem die hier besonders aufdringliche etruskische Nachahmung zeigt, und die vielfachen Beziehungen, in denen ihr Produktionszentrum mit andern, räumlich weit auseinanderliegenden steht, die zugleich für seine Lage von kaum zu unterschätzender Bedeutung sein mögen. In erster Linie tritt eine enge Berührung mit Korinth hervor, die bereits Dümmler vielfach gewürdigt hat, bei der nur die Frage, welcher Teil mehr der gebende, welcher der empfangende sei, zu lösen bleibt. Sie beginnt gleich im Ornament; dasselbe Rankengeschlinge vom samothrakischen Relief findet sich hier wie dort, ebenso das hier häufige Punktnetz, gegen dessen von Dümmler vermutete korinthische Priorität doch der Umstand spricht, daß in einigen Fällen zugleich mit demselben die weiße Färbung der männlichen Figur in den korinthischen Stil eindringt, über deren ostionische Herkunft doch keinerlei Zweifel waltet.[1] Die Tierstreifen stimmen in ihrer allgemeinen Anordnung und dadurch, daß sie die auf ionischem Gebiet heimischen Tierkämpfe meiden, mit den korinthischen, aber die künstlerische Superiorität liegt auf ihrer Seite, die Tänzer und Zecher dieser Vasen, die wir gelegentlich des Altenburger Gefäßes erwähnten, haben auf den korinthischen Vasen bekanntlich die ionischen Silene völlig verdrängt. Gleich nahe Beziehungen wie zu Korinth treten zu Kyrene hervor. Wir heben aus der Reihe der von Dümmler aufgezählten Indizien zwei besonders markante heraus. Der spezifisch kyrenäische Granatapfelfries hat hier Eingang gefunden, die Vogelreihe der kyrenäischen Vasen dürfte den umgekehrten Weg zurückgelegt haben. Auf Berührungspunkte mit der samischen Fikelluraware hat Endt hingewiesen. Diese Tatsachen scheinen eine beredte Sprache zu sprechen. Es ist, als ob die politische Stellung von Samos zu Beginn des sechsten Jahrhunderts in engem Bündnis mit Korinth und Kyrene, mit lebhaften Handelsverbindungen nach Italien, darin ihren monumentalen Ausdruck finden würde. In das Gebiet der Plastik hinaus gelangen wir von diesen Vasen direkt freilich nur bis zum samothrakischen Relief, das ihnen auch in stilistischer Beziehung sehr nahe steht. Die besondere Stellung, die dieser Kunstrichtung neben den Werken des phokäischen Kunstkreises zukommt, zeigt auch der stark abweichende Kopftypus, vor allem darin, daß der geschwungenen Profillinie dort, hier die gerade gegenübersteht und eine ganz andre Art der Haarbehandlung.

Wir glauben die Fortsetzung und Weiterbildung dieses Typus in einer jüngeren Vasenklasse wieder zu finden, die bisher nur aus zwei großen Amphoren besteht, einer Berliner und einer in Würzburg befindlichen, die eine

[1] Zahn, Ath. Mitt. XXIII (1898), S. 49.

sehr verschiedene Beurteilung erfahren haben.[1] Während der geschwisterliche Zusammenhang beider, wie ihr ionischer Charakter, von einer Reihe von Forschern wie etwas Selbstverständliches hingestellt wurde, mehren sich jetzt die Stimmen, die ihren etruskischen Ursprung behaupten, und wenn man sie auch für das Beste erklärt, was die Etrusker nach ionischen, attischen und chalkidischen Mustern zustande gebracht hätten, so bleibt die Kluft zum nächstbesten für uns doch eine unüberbrückbare. Indes da wir das größte scheinbare Hindernis für die hellenische Zuteilung, die gekrümmten Tuben der Bläser auf der Rennbahnszene der Berliner Vase, bereits gelegentlich der Besprechung der Kypsele aus dem Wege geräumt haben, so dürfen wir im übrigen dem Stil der Gefäße ruhig das Wort lassen, der den etruskischen Bann ebenso lösen wird, wie es der der Cäretaner Hydrien und pontischen Vasen getan hat. Nur die Zugehörigkeit zum Kreise jener glauben wir ablehnen und sie diesen näher stellen zu sollen. Dieser Irrtum findet vielleicht seine Erklärung in ihrer chronologischen Stellung; sie zeigen bereits die Einwirkung des spezifisch attischen schwarzfigurigen Vasenstiles und gehören demnach zu den jüngsten Blüten ionischer Vasenmalerei; die zeitliche Differenz, die sie von den Cäretaner Hydrien trennt, ist also kleiner als die andere. Eine auffällige Eigentümlichkeit beider ist, daß, während die Hauptbilder eine ruhige Handlung zeigen, die Schulterbilder eine figurenreiche Darstellung von äußerster Lebendigkeit bieten. Die Würzburger Amphora zeigt auf beiden Seiten eine die Quadriga besteigende Göttin, auf der Hauptseite ist es Athena, deren Gespann von einem Knaben geschirrt wird, hinter dem eine weibliche Figur begrüßend steht, auf der anderen Seite ist der Knabe hinter die Göttin gerückt, während die Frau ihren Platz behält. Die Pferde sind ganz vorzüglich und voll feurigen Lebens gebildet, die Umrisse der Figuren sind durchweg graviert, doch folgt ihnen die Malerei nicht immer, sondern korrigiert sie gelegentlich. Der Schulterstreifen schildert troische Schlachtszenen recht drastisch, einmal stürmen von beiden Seiten je drei Krieger auf zwei en face stehende Reiter ein, von denen der erste getroffen kopfüber vom Pferde stürzt; es ist wohl Troilos gemeint, für den die rettende Schar zu spät kommt, das andere Mal ist so recht im Gegensatz eine wundersame Rettung dargestellt. Aphrodite mit gewaltigen Flügeln, die ihre Eile zum Ausdruck bringen, stürzt in ein ähnlich konstruiertes Kampfgetümmel und breitet ein großes Tuch über den zu Boden gestürzten Äneas, den sie damit in etwas rationalistischer Weise den Blicken seiner Gegner entzieht. Die Berliner Vase zeigt als Hauptbild den Zug zum Parisurteil. Hermes, der als Abzeichen

[1] Die Würzburger abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, Taf. 194, die Berliner Nr. 2154 bei Endt, Taf. I und Fig. 11—13, vgl. Endt, S. 29 ff.

seiner Würde nicht blos den Heroldstab in der Hand hält, sondern auch den Widder auf den Schultern trägt, führt ihn an, aber trotz seiner so stark betonten Göttlichkeit geht ihm doch ein kleiner Diener mit Salbgefäß voran. Er wendet im Gespräch mit einer der drei Göttinnen den Kopf zurück, die beiden anderen unterhalten sich mit lebhafter Gestikulierung, die ganze Art, wie der Streit derselben dadurch zum Ausdruck gebracht wird, erinnert uns an die Szene im Olymp auf dem Fries des delphischen Schatzhauses. Das Bild der Rückseite, das man wunderlicherweise als »bacchisch« erklärt hat, ist auch hier als formal entsprechendes Gegenstück komponiert und bietet inhaltlich die Fortsetzung, das Parisurteil selber. Der Richter hat sich zu Aphroditen umgewendet, der er den Preis zuspricht, während die beiden anderen noch im Meinungsaustausch begriffen sind; daß eine von ihnen einen zahmen Panther an der Leine führt, ist ein origineller belebender Zug, mehr nichts. Der Schulterstreifen stellt ein Wagenrennen dar; das Seltsame daran ist nicht bloß, daß es Dreigespanne sind, statt der Pferde sind auch deutlich Maultiere angegeben, von denen drei offenbar den Schnelligkeitswert von zwei Pferden erreichen sollen. Sechs Dreigespanne, je drei auf einer Seite, sind, nachdem die Bläser das Zeichen gegeben, vorgestürmt, da ist beim Ablauf ein Unfall passiert, der mit ungemeiner Lebendigkeit erzählt wird. Das letzte Gespann ist gestürzt, das eine linke Tier liegt mit dem Rücken auf der Erde und wälzt sich, es hat das zweite mitgerissen, der Wagenkorb ist dadurch in die Höhe gehoben und kopfüber stürzt aus demselben der Lenker herab mit dem umgehakten Messer voran, das dritte Pferd will durchgehen, da schneidet im rechten Augenblick einer der herbeigeeilten Aufseher mit seinem Messer die Riemen durch und verhütet so weiteres Unglück. Die andre Seite zeigt das ungestörte Ende, zwei Richter verkünden den Sieg des vordersten Gespannes.

Angesichts dieser an Verve alle ähnlichen archaischen Reminiszenzen überbietenden Darstellung darf man wohl behaupten, je mehr man die Bilder dieser Vasen verstehen wird, je weniger wird man die Hypothese verstehen, die sie zu etruskischen Fabrikaten machen will. Ihr großer mythischer Gehalt, vor allem aber die ganz eigenartige Weise, den Stoff zu erfassen, wie die echt ionische Lebendigkeit, mit der sich eine kühne Sicherheit der Zeichnung verbindet, die sich Probleme stellt und löst, räumt diesen beiden Gefäßen einen hervorragenden Platz ein. Aber wir wären wohl kaum berechtigt, dies auch hier zu tun, wenn sich vor ihnen nicht ein Ausblick auf eine Reihe plastischer Monumente bieten würde, denen sie sich in der gleichen Weise anschließen, wie die keramischen des phokäischen Kunstkreises der ihrigen. Als sicheres Kennzeichen dient auch hier der in seiner Eigenart bereits kurz charakterisierte Kopftypus mit seiner besonderen Haarbehand-

lung. Das Haar schließt sich glatt um das Schädelrund, es zieht sich vom Scheitel in Wellenlinien zur Stirnhöhe wie zum Nacken, wird hier zum Krobylos, dort zu einem Wulst zusammengefaßt, oder es endet auch schlicht rings in kleinen Lockenringen, bei reicherer Haarfülle gehen auch noch seitliche Strähne herab. Das erste plastische Monument ionischen Fundortes, auf welchem uns dieser Typus entgegentritt, sind die Fragmente des Frieses an der Sima des ephesischen Artemisions.[1] So geringfügig sie auch sind, sie zeigen ihn doch klar, und der stilistische Gegensatz der Kroisossäule macht ihn wohl noch deutlicher. Der schmale figurenreiche Friesstreifen, dessen Handlung wir kaum erraten können, erinnert an die unserer beiden Amphoren. Das einzige erhaltene Jünglingsprofil ist von einer Feinheit, die für den Adel dieser Kunst zeugt. Ihr Zusammentreffen mit der phokäischen Richtung an demselben Bau ist wie ein Sinnbild der gewiß vielfachen Beziehungen beider. Ein zweites Monument desselben Fundgebietes ist der Reliefkopf der Stele von Abdera, auf dessen frappante Ähnlichkeit mit dem des ephesischen Reliefs nur hingewiesen zu werden braucht.[2] Die liebevolle Ausführung läßt eine Meisterhand erkennen, die weiche und doch bestimmte Fleischbehandlung hat Brunn veranlaßt, hier den Ausdruck »Carnation« anzuwenden, das leise Lächeln, wie die Hebung des Nasenflügels beleben die Züge, von besonderer Feinheit ist die schlichte Haarbehandlung; eine dünne Schnur, die oberhalb des Ohres dasselbe umschlingt und im Nacken verknotet ist, hält das Hinterhaar am Schädel fest, während die vordere Partie das Antlitz von allen Seiten frei umrahmt. Zu diesem Reliefkopf hat Brunn einen Marmorkopf des Berliner Museums gestellt[3] (Ant. Sk. N. 536), der in Venedig erworben wurde, ohne daß sein Fundort näher bekannt ist. Arg zerstört und in der Ausführung, obwohl original, doch lange nicht an die Feinheit der Stele von Abdera heranreichend, erfüllt er trotz seiner nahen stilistischen Verwandtschaft den Zweck, uns jenen Profiltypus in die Rundplastik zu übersetzen, nur sehr unvollkommen. Viel besser erfüllt vielmehr diese Aufgabe ein anderer Kopf, der wohl als das kostbarste Stück der an Kostbarkeiten so reichen Sammlung Baracco bezeichnet werden darf[4] und nicht nur als Original, sondern auch durch die technische Meisterschaft der Ausführung jenen, und fast möchten wir hinzufügen, jeden Vergleich aushält. Einen weiteren Vorzug bildet seine intakte Erhaltung. Die stilistische Übereinstimmung ist eine vollständige.

[1] Abgeb. Journ. of hell. stud. X (1890), Taf. 4, Text Fig. 1 S. 2 (Murray).

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 35. Abgeb. Bull. de corr. hell. IV (1880), Taf. 8, Perrot-Chipiez VIII, S. 357.

[3] Ath. Mitt. VIII (1883), Taf. VI.

[4] Coll. Barracco, Taf. XXIX.

Die Haarbehandlung ist trotz der auch am Berliner Kopf reicheren Anordnung in je drei Lockenreihen über der Stirn und im Nacken, wie des breiteren Bandes, doch prinzipiell dieselbe, die stärkere Abtreppung des welligen das Schädelrund umschließenden Haares setzt nur die zeichnerische Andeutung in plastische Formgebung um, und das gleiche Verfahren erkennen wir in der schärferen Bildung des gleichgeformten Auges, dessen Pupille nicht aufgemalt wurde, sondern durch Einsetzen von Glasfluß den lebensvollen Eindruck erhöht hat. Aber die »Carnation« ist dieselbe und der Mühe, den gleichen stilistischen Eindruck mit anderen Worten wiederzugeben, überhebt uns die Anschauung. Sie tritt zugleich wirksam der landläufigen Ansicht entgegen, welche bisher den Kopf Baracco der äginetischen Werkstatt zugewiesen hat.

Wohl ist sein altertümlicher Charakter dem Herausgeber nicht entgangen, aber trotz diesem ist doch die größere Strenge auf Seite der Ägineten, denen jene feine Belebung völlig abgeht. Die Stele von Abdera löst das Rätsel seiner Zuteilung, es ist ein altionisches Werk, aber die so bestimmt hervortretenden Beziehungen zur äginetischen Kunst sollen nicht weggeleugnet, sondern erklärt werden, zumal sie nicht bloß diese eine falsche Zuteilung veranlaßt haben. Zunächst wird der hier fühlbar zutage tretende Bronzecharakter dabei mit in Betracht gezogen werden müssen. Doch vermögen wir nun einen Schritt weiter zu tun und dem soeben behandelten Kopftypus auch das dazugehörige Schema der nackten männlichen Gestalt zuzuweisen. Der Kopf des reifsten und feinsten der im böotischen Ptoon gefundenen Apollos,[1] dessen linker Oberschenkel die Widmungsinschrift zweier Insassen, der rechte die Spuren einer Künstlerinschrift trägt, zeigt eine so genaue Übereinstimmung mit dem Baraccoschen Kopf, daß ein Zweifel über ihren engsten zeitlichen und Schulzusammenhang ausgeschlossen erscheint. Von der bei nahe verwandter Anordnung gleichen Haarbehandlung, vom selben Gesichtsumriß und Profil angefangen ist kaum ein Zug in dem einen Kopf, der nicht im andern zu finden wäre. Nur die Augenlider sind am Apoll nicht so scharf plastisch gebildet wie dort, und die Unterlippe wird durch einen Spalt geteilt, während am Baraccoschen Kopf der Übergang beider Hälften besser vermittelt erscheint; das sind jedoch Einzelheiten der Ausführung, die die gleiche Formgebung nicht berühren. In der Bildung des Körpers bietet der Apoll wohl das früheste Beispiel, in dem die alte beiläufige und schematische Angabe von Weichteilen abwärts vom Brustbein einem anatomischen Verständnis gewichen ist, das die einzelnen Muskelbänder in ihrer Umgrenzung und ihrem Zu-

[1] Bull. de corr. hell. XI (1887), Taf. XIV, XV, S. 275 (Holleaux), Kavvadias, Katalog Nr. 20. Collignon, S. 315 Fig. 157. Brunn-Bruckmann, Taf. 12, 1.

sammenwirken so gut wiederzugeben sucht, als sie bei gehobener Brust unter der Hautdecke hervortreten. Die bisherige stilistische Zuteilung des ptoischen Apollo ist so ziemlich die gleichen Wege gewandelt, wie die seines Baraccoschen Bruders. Zunächst ist der Bronzestil scharf hervorgehoben worden, der deutlich genug betont ist, um auf eine Schule zu weisen, in der die Bronzetechnik eine große Rolle gespielt hat, dann aber hat man auch hier auf den Zusammenhang mit den Ägineten hingewiesen und gleichfalls aus ihm einen Vorläufer der äginetischen Giebelgruppen gemacht.[1] Wenn ihm aber das Schicksal erspart worden ist, direkt zum Ägineten zu werden, so dankt er es bloß einer wenig verführerischen Kombination von Holleaux, der ihn mit dem didymäischen Apollo des Kanachos in Verbindung bringt und damit für peloponnesisch erklärt. Wir dürfen uns jede Polemik ersparen. Wie sich das Material, das man sonst zu seiner Zuteilung herangezogen hat, gruppieren läßt, werden wir noch sehen; was wir aber bereits gesehen haben, ist seine unmittelbare Zugehörigkeit zu der kleinen Reihe plastischer Monumente, zu der uns die Betrachtung der letzten Gruppe ionischer Vasen hinübergeleitet hat. Wir haben nun die Gründe darzulegen, welche sich für unsre Vermutung, die ganze Reihe dieser Kunstwerke Samos zuzuteilen, anführen lassen. Auf ein Zentrum altionischer Kunst weist sie durch die wohl noch leicht zu mehrende Zahl der Monumente, wie durch die Größe des Verbreitungsgebietes hin, und das Stück kontinuierlicher Entwicklung, welches innerhalb derselben zutage tritt, bekräftigt diesen Schluß. Ein Vergleich mit der augenblicklich stärker vertretenen phokäischen Kunstrichtung lehrt neben manchem andern zugleich ihre Ebenbürtigkeit. Es mag wohl seltsam erscheinen, daß dort ein hochentwickelter malerischer Sinn herrscht, während wir hier den Sitz einer großen Malerschule kennen, doch löst sich das Paradoxon, wenn wir sehen, daß es dort die plastischen Werke sind, die jene Auffassung zeigen, für welche die damalige Flächenmalerei keinen Raum bot. Hier liegt das Schwergewicht in einer verfeinerten plastischen Empfindung, die nicht so sehr nach kraftvollem als nach schönem Ausdruck sucht und sich vor allem bemüht, ihren Gestalten Lebenswärme einzuhauchen. Darin steht sie der dritten großen Schule ostionischer Kunst, den Chioten, näher, von denen sie aber die Bevorzugung des männlichen Ideales vor dem weiblichen, und was damit im Zusammenhange zu stehen scheint, die der Bronze vor dem Marmor scheidet. An tektonischer Strenge und dekorativem Sinn bleibt sie hinter ihrer phokäischen Schwester kaum zurück,

[1] Kalkmann, Jahrb. VII (1892), S. 135 nennt ihn ein »merkwürdiges Beispiel für den Einfluß der äginetischen Kunst auf eine ihrem Wesen nach verschiedene Schule«. Das ist schon ein Fortschritt in der Erkenntnis, aber richtig wird diese These erst durch ihre Umkehrung.

wie es sich für die Heimat so berühmter Architekten erwarten läßt, aber ihre mythische Erzählungslust äußert sich freier, nicht so drastisch, aber auch nicht so kurzatmig wie jene, doch gleich anschaulich und recht eigenartig. Ein für die Lokalisierung entscheidendes Element liegt in ihrem Bronzecharakter, dem man bereits in den »pontischen« Vasen wie im samothrakischen Relief nachgegangen ist, und der sich in den frei plastischen Werken geradezu aufdrängt. Es mag dabei unerörtert bleiben, ob das Hauptkriterium, die feine Ziselierung der Haarpartien, rein technischen Ursprungs ist, ließ es sich doch genau im Marmor wiedergeben und die Vasenbilder zeigen uns die gleiche Manier. Sicher ist dies doch nur für das im Marmor schwer zu imitierende und darum gelegentlich dort auch in Bronze hinzugefügte »Korkzieher«gelocke. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß diese Haarbehandlung in der Bronze obligat blieb bis in späte Zeit, ihren Ursprung demnach an der Stätte einer alten Bronzekunst haben muß. Die Heimat der hellenischen Bronzegußtechnik war Samos, und wenn man bisher mit Recht annahm, die äginetische Bronzetechnik müsse mit ihr in einem engen Zusammenhang stehen, so dürfen wir gerade in der augenfälligen und zu falscher Zuteilung verleitenden formalen Verwandtschaft des Baraccoschen Kopfes wie des Apoll vom Ptoon ein besonders zeugniskräftiges Moment ihres samischen Ursprungs erkennen. Eine weitere und besonders erwünschte Bestätigung bietet eine altspartanische Votivstele des Berliner Museums (732), deren Jünglingsbild im Kopftypus mit jenen beiden zusammengeht und in der allerdings mißlungenen Behandlung des Nackten der neuen Richtung nachstrebt. Wir besitzen in ihr eine monumentale Spur der Tätigkeit, die Theodoros und Bathykles in Lakonien entfaltet haben.

Wie wir die Besprechung der Reihe von keramographischen und plastischen Monumenten der phokäischen Gruppe mit der Betrachtung des Goldfundes von Vettersfelde beschließen konnten, so dürfen wir auch zum Abschluß der samischen Reihe ein Metallrelief heranziehen, das zu ihr in gleich nahem Verhältnis zu stehen scheint. Es ist das Hauptstück des berühmten Bronzefundes von Perugia, der, leider arg fragmentiert und in verschiedenen Sammlungen zerstückelt, erst durch die eingehende Gesamtbehandlung Petersens wissenschaftlich nutzbar gemacht wurde.[1] Auch auf ihm hat der Bann der etruskischen Hypothese bis in die jüngste Zeit gelegen, jetzt ist er gelöst und die ionische Herkunft des großen Teiles außer Zweifel, dem sich eine kleine Gruppe lokaler Nachbildungen anschloß. Die überwiegende Zahl jener Stücke hat sich als Stück der Metallbekleidung zweier Wagen, eines Sitz- und eines Streitwagens, er-

[1] Bronzen von Perugia, Röm. Mitt. IX (1894), S. 252. Ant. Denkm. II, Taf. 14 u. 15.

kennen lassen, sie stammt aus der gleichen Fabrik; wir aber wollen uns hier auf jenes Hauptstück beschränken, eine Kampfszene, die den Streitwagen zierte; sie verdient das ihr gespendete Lob als »eine der originellsten aller altgriechischen Kompositionen, die wir kennen« vollauf, trotz des tektonischen Zwanges, mit dem sie die geschweifte Form des Bronzebleches belastet hat. Dargestellt ist der Kampf des Herakles mit Kyknos und Ares, der seinem bedrängten Sohne zu Hilfe geeilt ist. Herakles und die beiden Gegner springen in symmetrisch aufgebauter Gruppe gegen einander an, der Held kann im Nahkampfe Bogen und Pfeil, die er in der Linken hält, nicht mehr verwenden und holt mit der Keule zum Schlage aus, während jene ihre Schwerter gegen ihn zücken. Zur Trennung der Streiter eilt auf jeder Seite eine Göttin herbei, Athena zu Herakles, Aphrodite zu ihrem Gemahl; aber nicht ihnen gelingt die friedliche Lösung, sondern Zeus, der zwei seiner Blitze auf einer durch sieben Linien versinnlichten Bahn zwischen sie herabschleudert, sie stecken mit der Spitze neben den Gegnern gleichweit von der Mitte. Wenn sich die Wirkung derselben aus leicht begreiflichen Gründen auf diese nicht zum Ausdruck bringen ließ, so ist das um so drastischer an den beiden Enden der Darstellung geschehen. Hinter Aphrodite hält ihr reichgezierter Wagen, dessen Viergespann durch Fußflügel ausgezeichnet ist. Die Rosse sind durch die Blitze scheu geworden und haben sich vom Wagen losgerissen, aber anstatt aus dem Bildfeld heraus, sprengen sie in dasselbe hinein, diese Richtung hat ihnen das symmetrische Bedürfnis mit der Aufgabe zugewiesen, den von der andern Seite heranstürmenden vier Rossen das Gegengewicht zu halten. Das Schlangenpaar, das hinter ihnen enteilt, hat Petersen ansprechend auf Deimos und Phobos gedeutet.

Von der entgegengesetzten Seite sprengen vier Amazonen, des Ares Töchter, herbei, um Herakles in den Rücken zu fallen, aber die herabsausenden Blitze haben auch hier ihre Wirkung geübt, eine der Amazonen ist von ihrem Pferde abgeworfen worden und liegt raumfüllend unter dieser Gruppe. Wo wir die nächsten monumentalen Analogien dieser originalen und so überaus temperamentvollen Art der mythischen Erzählung finden, darüber wird wohl jetzt kein Zweifel möglich sein. Auf den Klazomener Sarkophagen, wo man sie gesucht hat, gewiß nicht, aber die Äneas-Rettungsszene und das Troilosbild der Berliner Amphora bieten sie nebst dem wilden Wagenrennen des Würzburger Gegenstückes. Auch für den stilistischen Vergleich ergeben jene und die mit ihr zusammengehörigen Gruppen spärliches, die »pontischen« Vasen und die beiden Amphoren reichliches Material, von den Schnabelschuhen der Frauen angefangen bis zu der entscheidenden Ähnlichkeit des Kopftypus, dessen Gesichtsschnitt völlig mit dem des Baraccoschen Kopfes zusammengeht. Unserer Schlußbetrachtung wollen wir eine

einleuchtende Bemerkung Petersens, die dem Gesamtfund gilt, vorausenden: »Vielleicht ist in unserem ganzen Antikenvorrat nichts, was, Kleines mit Großem verglichen, so geeignet sein möchte, uns die Kunst des Bathykles von Magnesia zu veranschaulichen.« Für unsere Platte gilt das Wort noch buchstäblicher, als es gemünzt ward. Pausanias beschreibt am amykläischen Thron eine Darstellung des Herakles, der die Söhne des Aktor, das Zwillingspaar der Molioniden, tötet, nach der wir in der gesamten monumentalen Tradition bisher vergebens gesucht haben; und den Gedanken, daß unser alter Exeget hier wieder einmal eine Interpretationssünde begangen haben könnte, wird wohl schon mancher Forscher ernstlich erwogen haben. In diesem Falle erscheint sie verzeihlich, haben doch vor Petersens gründlicher Behandlung Furtwängler und andere in den beiden parallel anspringenden Gegnern des Herakles die Aktoriden erkannt, und zweifellos war es die ganz ähnlich komponierte, gleiche, mythische Darstellung dort, die Pausanias oder seinen Gewährsmann in derselben Weise irreführte. Die Geschichte ist nicht ganz neu, haben doch bei der Interpretation des Frieses von Assos moderne Forscher den Tritonkampf des Herakles ebenso in den des Menelaos mit Proteus versehen, wie es Pausanias mit dem entsprechenden Bilde am amykläischen Thron passiert ist. Ehe wir über diesen und seinen Meister Bathykles handeln, müssen wir seinem größeren Genossen Theodoros, dem Sohne des Telekles, den Vortritt lassen.[1]

Der erste Herold seines Ruhmes ist der Ionier Herodot; die Art, wie er zu dem silbernen Krater aus der Masse der delphischen Weihgeschenke des Kroisos von seiner Urheberschaft spricht und den Ring des Polykrates, den dieser gefaßt und geschnitten hatte, zum köstlichsten Prunkstück seines Besitzers macht, sagt uns, welche hohe Meinung er von diesem Meister hatte. Freilich nicht er, da sich keine Gelegenheit bot, seiner weiteren Tätigkeit zu gedenken, sondern Pausanias ist es, der uns die Nachricht überliefert, Theodoros habe gemeinsam mit dem ihm offenbar nahe verwandten Rhoikos, dem Sohne des Philaios, den Erzguß erfunden. Sie gestattet zunächst, die vier Namen als Bestandteile eines großen Künstlergeschlechtes aneinanderzufügen, und es hat wenig zu sagen, wenn ihm von Theodoros kein Bronzewerk bekannt war, da wir doch von zweien ganz sichere Kenntnis haben und die ephesische Nyxstatue des Rhoikos den Eindruck einer Inkunabel machte; um so mehr beruhigte ihn die Autorität dessen, dem er es nachschrieb. Über diese »Erfindung« brauchen wir kein Wort zu verlieren, sie bezeugt uns die Priorität der samischen Bronzegießerschule auf hellenischem Boden, die auch die intensiven Be-

[1] Die Theodorosinschrift der vorpersischen Akropolis hat, seit sie vervollständigt ist, eine Enttäuschung geboten. Sie hat mit unserem Meister nichts zu tun. Lolling, Ἐπιγραφαὶ ἐκ τῆς Ἀκρ. Nr. 155.

ziehungen von Samos zu Ägypten nur natürlich erscheinen lassen. Plinius hat daraus die Erfindung der Tonplastik gemacht, die ja den Bronzeguß bedingt und dem Theodoros allein, auf Grund welcher Gewährsmänner wissen wir nicht, das Patent für Winkelmaß, Setzwage, Dreheisen und Treibkloben erteilt. Der erste Anlaß dafür wird allenfalls darin zu suchen sein, daß unser Meister in seinem Büchlein über den Bau des samischen Heraions von diesen für einen Architekten so nützlichen Dingen geredet haben wird; und die Erzählung vom weisen Rat, den er zur glücklichen Überwindung der Fundamentierungsschwierigkeiten für das ephesische Artemision gegeben haben soll, und der dafür so arge chronologische hervorrief, mag gleichfalls daraus entstanden sein, daß er jenes Verfahrens in der genannten Schrift gedacht haben wird. Wie als Erzgießer so tritt er auch als Architekt in Verbindung mit Rhoikos auf, den Herodot ausdrücklich als den ersten Architekten des samischen Heraions bezeichnet. Seine Teilnahme, offenbar als Nachfolger seines Genossen, erfahren wir mittelbar aus der Erwähnung seiner Schrift darüber und unmittelbar aus einem höchst konfusen plinianischen Bericht, in dem ein niemals existierendes lemnisches Labyrinth unter die Weltwunder geraten ist, dessen Reste zu seiner Zeit noch standen. Als seine Meister nennt er Smilis, Rhoikos und Theodoros, die er als Eingeborene bezeichnet. Die beiden samischen Architekten des Heraions — der herodoteische Ausdruck ἐπιχώριοι von Rhoikos klingt im plinianischen indigenae deutlich an — sind mit dem äginetischen Meister des Kultbildes zusammengeworfen. Mein Nachweis, daß dieses »lemnische Labyrinth« eine echt plinianische Verballhornung des Heraions von Samos sei, ist derzeit allgemein angenommen, aber meinem kritischen Eifer ist der Hauptwert der Stelle doch entgangen. Sie läßt uns einen Blick in das Innere der Bauhütte des Theodoros tun. Dort sehen wir die Säulentrommeln so fein ponderiert, daß ein Knabe genügt, um sie in rotierender Bewegung zu erhalten, die ihre Zurichtung erfordert. Nirgend anderswo als im Heraionbüchlein des Theodoros kann das Momentbild der Bautätigkeit festgehalten worden sein, und da wir gerade dabei Setzwage, Dreheisen und Treibkloben in Verwendung sehen, so ist die Annahme unausweichlich, daß bei Plinius dasselbe weitgewanderte Exzerpt aus dem alten Kunstbuche, in zwei Teile zerpflückt, vorliegt.

Nur noch von einem zweiten Bau des Theodoros haben wir Kunde: die Skias in Sparta, die große Volkshalle war sein Werk. Er erscheint damit auf demselben Schauplatz mit Bathykles[1] und, wie wir vermuten dürfen, auch gleichzeitig. In seiner Heimat wurde als Denkmal einer dritten Verbindung der in Gemeinschaft mit seinem Vater Telekles gearbeitete

[1] Bathykles, Arch. epigr. Mitt. IX, S. 184 ff.

pythische Apoll gezeigt, dessen Ursprungslegende wir bereits erörtert haben. Aber zu dem interessantesten seiner plastischen Werke, von denen wir Kunde haben, führt uns der Weg ins Heraion zurück, wo er sein erzgegossenes Selbstbildnis dem Gotte geweiht hatte. Plinius, der uns auch diesmal ausschließlich davon Kunde gibt, hat sein »lemnisches Labyrinth« jetzt in ein samisches verwandelt. Er sagt uns, dies Bildnis sei nicht bloß seiner feinen Ausführung wegen gefeiert gewesen, sondern habe auch in besonderem Ansehen ob seiner großen Porträtähnlichkeit gestanden, in der rechten Hand hielt er eine Feile, in der Linken »mit drei Fingern« — die zierlich demonstrative Art des Haltens vergegenwärtigen die Göttinnen auf der Berliner samischen Amphora — eine kleine Quadriga, so klein, daß eine daraufgesetzte Fliege mit ihren Flügeln diese samt ihrem Lenker verdeckte. Das ist gewiß seltsam, aber noch seltsamer ist, daß man diese Fliege dem Theodorosbilde aus den Fingern genommen und just nach Präneste gebracht hat und trotzdem alle Welt wußte, was diese Finger hielten. Das gründliche Verständnis eines plinianischen Kunstberichtes verfehlt auch diesmal die gewohnte erheiternde Wirkung nicht, außer bei denjenigen seiner Erklärer, die ihn ernster nehmen als die Probleme, die diese Berichte bieten. Treffend hat Benndorf[1] in der das Gespann deckenden Fliege einen mißverstandenen Skarabäus erkannt, auf dessen Siegelseite ein Viergespann graviert war, und Löschke hat scharfsinnig aus der Ortsangabe der Quadriga »Präneste«, deren Stellung auf dem Stein in ihrer griechischen Fassung herausgehört, die wohl ἐπὶ τῷ πρανεῖ ἐστι gelautet haben wird.[2] Damit wird aber auch die volle Bedeutung dieses Selbstbildnisses klar. Durch dessen Weihung hat er sich ebenso als Erbauer des Heraions wie Bathykles mit seinen Genossen an dem von ihnen gefertigten Thron als Meister dieses bekannt. Die Feile bezeichnet ihn als Goldarbeiter, aber wohl auch als Bildhauer, der Skarabäus als Gemmenschneider, der ja auch das Siegel seines Fürsten geschnitten hat. Wir haben in diesem Bild ein Zeugnis von absoluter Authentizität für die Identität des Architekten, Bildhauers, Toreuten und Graveurs Theodoros, den die moderne Forschung in zwei Teile zerlegen zu müssen glaubte, wie es die antike mit seinem Apoll im Pythion zu Samos getan hat.

Von seinen Arbeiten in Edelmetall wissen wir bloß zwei zu nennen, den mächtigen silbernen Krater, den Kroisos nach Delphi gestiftet und

[1] Zeitschr. für österr. Gymnasialw. 1873, S. 401 ff.

[2] Löschke, Arch. Miscellen, S. 1. Der Nachweis Furtwänglers, Ant. Gemmen III, S. 81 ff., daß der Skarabäus die gewöhnliche Form der altionischen Gemmen und das Gespann ein beliebtes Bild derselben ist, wiegt seine dort erhobenen Bedenken reichlich auf. Die sind bloß eine Konsequenz seiner Zweiteilung des Theodoros, in der er der älteren und veralteten Anschauung folgt.

Herodot dort bewundert hat, und einen goldenen, von dem uns Amyntas (bei Athenäus XII, 514, F.) berichtet, er habe im Schlafgemach der Perserkönige neben den berühmten Reichskleinodien, der goldenen Platane und Rebe, gestanden. Er stammte wohl wie so viele andere Perserschätze aus der Beute, die Kyros mit seinem Siege über Kroisos gewann, jedenfalls hat dieser den Goldschmied Theodoros reich beschäftigt. Vermutlich ist auch dessen Spartafahrt im Auftrag des Kroisos geschehen, der ja auch Bathykles, wie wir noch sehen werden, nach Lakonien sandte. Von seinem Landesherrn, der mit Sparta auf recht schlechtem Fuße stand, hätte er diesen Urlaub kaum erhalten. Auf Grund einer späten und gänzlich unzuverlässigen Quelle, die jene Rebe — sie trug Trauben von Rubinen und Smaragden, also rote und grüne, und hatte demnach ihr poetisches Vorbild im Weinberge des Alkinoos — dem Theodoros zuschreibt, hat man sie ihm zugleich mit der Platane zugewiesen. Ich habe gegen dieses Verfahren früher wirksamen Protest eingelegt. In der Verwirrung der Überlieferung von jenen Kleinodien ist einzig die Nachricht Herodots zuverlässig, VII, 27, der vom Lydier Pythios, dem Sohne des Attys, erzählt, daß er sie dem Dareios geschenkt habe. Sie fallen also in erheblich spätere Zeit. Aber ionische Kunstwerke sind sie darum nicht minder. Die homerische Reminiszenz der Rebe spricht dafür eine deutliche Sprache. So mag denn auch eine weitere Vermutung nicht zurückgehalten werden, die allerdings kaum über den Wert einer Hypothese je hinauskommen kann. Sie setzen einen großen ionischen Künstler voraus und damals gab es einen, dem wir sie allenfalls zutrauen können, Telephanes von Phokäa. Die seltsame Kunde, er sei unberühmt geblieben, quod se regum Xerxis atque Darii officinis dediderit, gewönne dadurch Licht. Bronzestatuen haben ihm die kaum in Auftrag gegeben, eine officina hatte kein Großkönig. War aber ein so überaus herrliches Werk, wie diese Rebe, in das Allerheiligste des Palastes der Perserkönige geraten und profanen Augen entzogen, dann wird uns zwar nicht der plinianische Bericht, aber die ihm zugrunde liegende Klage eines echten Kunstforschers völlig verständlich.

Von Theodoros' Anteil an den großen Bauten und Kunstschöpfungen des Tyrannen von Samos, an den Ἔργα Πολυκράτεια, wie sie Aristoteles nennt, haben wir keinerlei Nachricht. Vielleicht fällt die Vollendung des Heraions in diese Zeit. Aber die Ringsage, die dieses Kleinod über alle Schätze seines reichen Besitzers erhebt, läßt die Verbindung beider als eine besonders enge erscheinen. Nicht der Smaragd und seine goldene Fassung, sondern die künstlerische Arbeit allein konnte dem Ring in dieser Umgebung zu solcher Schätzung verhelfen. Die nahe Verwandtschaft mit der noch zu behandelnden Bechersage, die Bathykles mit Kroisos in gleich innige Beziehung bringt, darf uns den anders gearteten Charakter nicht

verkennen lassen.[1] Ihre leichte poetische Umhüllung birgt einen festen historischen Kern. Die Erzählung Herodots (III, 40 ff.) klingt wohl märchenhaft und die ethische Tendenz macht sie noch verdächtiger, aber die Art, wie er den Vorgang als feierliche Staatsaktion beschreibt, darf nicht übersehen werden. Auf einer Pentekontere fährt der Fürst mit großem Gefolge auf die hohe See, dort wirft er den Ring πάντων ὁρέοντων τῶν συμπλόων in die Wogen und segelt froh zurück. Wem fällt hier nicht die Vermählung des Dogen von Venedig mit dem Meere ein? Und wenn er diesen Gedanken abweist, er kommt wieder, wenn er Kap. 122 liest: Πολυκράτης γάρ ἐστι πρῶτος τῶν ἡμεῖς ἴδμεν Ἑλλήνων ὃς θαλασσοκρατέειν ἐπενοήθη, κ. τ. λ. Daß die Wiederfindung des Ringes nichts gegen die Realität beweist, lehrt die Wiederkehr dieses Zuges gerade beim Dogenbrauch. Aber der Gedanke der Ehe mit dem Meere ist doch unmöglich antik? Gewiß, aber das ist auch nicht der ursprüngliche Sinn dieser Zeremonie. Der Thalassokrator drückt sein Siegel auf das ihm unterworfene Element; das ist antik-verständlich und grandios gedacht, die venezianische Version hat den Ring der Braut vergessen. Daß es aber auch im Geist der Zeit gedacht ist, dafür mag man an die Bestrafung des Gyndes (Diala) erinnern, den Kyros nach Herodot in 360 Kanäle zerteilen läßt, und die allbekannte des Hellespontes durch Xerxes, zu welchem Grote, III, S. 15 der deutschen Übersetzung, eine Reihe von Analogien beibringt. Auch dem Sinne des Polykrates war eine solche Symbolik nicht fremd. Er hat ja Rhenea, das er dem Apoll von Delos weihte, mit Ketten an diese Insel gefesselt.

Mag es nun Wahrheit, mag es Dichtung sein, der Zug bleibt gleich bedeutungsvoll, daß die samische Seeherrschaft besiegelt ward mit dem Ringe des Theodoros, des Sohnes des Telekles.

Der Meister Bathykles gehört, trotzdem Magnesia am Mäander als seine Heimat genannt wird, der samischen Künstlerreihe an, der Namensanklang weist ihm den Platz neben Theodoros' Vater zu. Die Frage, wie er zu einem andern Ethnikon kam, das diese Erkenntnis so verzögert hat, läßt mehrere Lösungen offen und ist nicht von entscheidender Bedeutung. Die Erzlager des so nahegelegenen Magnesia mögen zum festländischen Besitz von Samos gehört haben, dessen blühende Erzindustrie auf ihre Ausbeute angewiesen war. Jedenfalls kam er von da nach Sparta, und zwar mit großem Gefolge, hat er sich doch mit seinem ganzen Magnetenchor, seinem Atelier, auf dem Throne abgebildet und zum Danke für das mit ihnen glücklich vollendete Werk neben den Bildern der Chariten auch das Agalma der Artemis Leukophryne, der Stadtgöttin von Magnesia, geweiht. Vermutlich war er unmittelbar vorher mit seinen Leuten an der Ausschmückung

[1] Das folgende wiederholt den Schluß aus meiner Schrift »Bathykles«.

ihres Heiligtums beschäftigt gewesen, vielleicht war das Weihgeschenk der einzige Grund, der ihn zum Magneten machte. Die alte Annahme, er sei durch den Sturz des lydischen Reiches zur Auswanderung nach der Peloponnes veranlaßt worden, erscheint dadurch, daß sie wieder aufgewärmt wurde, nicht glaubwürdiger. Für Theodoros lag zur gleichen Reise jedenfalls nicht derselbe Anlaß vor, und wie jener im Dienst des Kroisos stand, so hat sich auch für diesen eine Spur gefunden, die sehr bestimmt dahin weist. Die bekannte, im Altertum viel behandelte Sage von den sieben Weisen und dem Preise, der dem Weisesten zufallen soll, hat eine merkwürdige Variation gefunden. Statt des goldenen Dreifußes, der von Fischern aus dem Meere gezogen, auf Geheiß des delphischen Gottes nacheinander zu allen sieben Weisen wandert und schließlich dem Gott zufällt, tritt eine von Kroisos gestiftete, natürlich goldene, Schale denselben Weg an, und als scheinbare Variante ein, von einem Arkadier, namens Bathykles, hinterlassener Becher. Natürlich sind diese beiden Varianten der Sage ursprünglich eins gewesen. Becher und Schale sind ebenso identisch, wie der Magnete mit dem Arkadier. Der goldene Becher wird zum Preisgefäß als das wunderbare Werk des kunstreichen Meisters, der es scheidend seinem König hinterläßt. Die ursprüngliche Fassung der Bechersage hat, wie ich seinerzeit dargelegt habe, eine starke Verwandtschaft mit der Mär vom König von Thule gehabt und dies Werk des Bathykles wird wohl völlig apokryph sein, aber geschichtlich ist das Bild, das sie umrankt: der König Kroisos und sein kunstreicher Goldschmied, der, als er von ihm fortzieht, herrliche Werke hinterläßt. Schon vor Heranziehung der Bechersage hat man die Verbindung zwischen Bathykles und Kroisos vermutet, sie wird doch durch die Entstehungsgeschichte des amykläischen Thronbaues nahegelegt. Herodot erzählt (I, 69) von dem Bündnis, das Kroisos und die Spartaner miteinander schlossen, und fügt als Zeugnis, daß der König sich schon vorher um die Freundschaft mit Sparta beworben habe, bei, daß, als die Lakedämonier eine Gesandtschaft nach Sardes schicken, um Gold, das sie für Apollo auf dem Berge Thornax verwenden wollen, zu kaufen, Kroisos es ihnen schenkte. Was mit diesem Golde geschehen ist, wird Herodot wohl gewußt haben, er hätte sich sonst nicht so vorsichtig ausgedrückt. Pausanias berichtet kurz das Ende der Geschichte. Die Lakedämonier finden, daß der amykläische Apollo der wichtigere ist — man glaubt hier die Stimme des Gottes zu hören, der doch allein diese Entscheidung fällen konnte — und verwenden das Gold zum Schmuck dieses Apollobildes, das dem andern in seiner primitiven Erscheinung genau glich. Dieser κόσμος τοῦ ἀγάλματος, den er III, 10, 8 erwähnt, ist natürlich kein kosmetisches Mittel, sondern der Thronbau, den er dann III, 18, 9 beschreibt, ohne die Materialangabe zu wiederholen und nur für das Apollobild selbst

und eine Türe in der Basis gibt er Bronze ausdrücklich an, was das gleiche Material für den Thronschmuck ausschließt. Soweit wäre alles in Ordnung, nun kommt aber, was Furtwängler Kritik der Überlieferung nennt.[1] Er zieht eine dem Verfasser seinerzeit entgangene Stelle Theopomps (Athenäus VI, 232a) herbei, der zum Beweise, daß es in alter Zeit in den Heiligtümern keine goldenen, sondern nur bronzene Votive gab, erzählt, die Lakedämonier hätten auf Geheiß des Gottes von Amyklä bei Kroisos Gold kaufen müssen, um sein Gesicht zu vergolden, da es in Hellas solches nicht gab. Daraus folgt zunächst, Theopomp habe keine Ahnung von den uralten Goldschätzen von Delphi und Olympia gehabt, nicht aber, daß Pausanias zwischen diesen beiden Überlieferungen vermittelt, was weder seine Art noch seines Amtes ist. Diese Sorte von »Kritik« entgeht auch diesmal ihrem gewohnten Mißgeschick, daß ihr das Objekt unterm Messer verblutet, nicht. Das Gold des Kroisos ist mit einem Male verschwunden. Der Apoll von Thornax hat es nicht und das bißchen Gold, das am Gesicht des amykläischen sein soll, lohnt weder die Entsendung der Gesandtschaft ins Weite, noch des Aufhebens, das mit Kroisos' Großmut gemacht wird. Aber ist der Bericht Theopomps auch an und für sich wertlos, so müssen wir doch erklären, wie er entstehen konnte. Ebensowenig wie das Gold des Kroisos schon im vierten vorchristlichen Jahrhundert verloren gegangen sein kann, kann auch die echte Tradition, die noch zu Pausanias' Zeit bekannt war, damals verschwunden sein. Sie blickt auch noch durch die hohle Deklamation des Isokrateers durch. Der von ihm allein überlieferte Zug mit dem Orakel wird zu ihr gehören, aber die wirksame Pointe mit dem bißchen Goldschminke ist sein geistiges Eigentum. Der gleiche Wortlaut des ihm vorliegenden Berichts mit dem des Pausanias erklärt das Mißverständnis. Von dem Thron des Bathykles, dem wirklichen κόσμος τοῦ ἀγάλματος hatte dieser Hauptzeuge offenbar keine Ahnung.

Der Apollo von Amyklä war also in vollem Wortsinn χρυσόθρονος. Dieser Thron, der zu dem hermenhaften Götterbilde, das sich in seiner Mitte erhob, in einem ganz seltsamen Mißverhältnis stand, ist uns in seiner ursprünglichen Bedeutung erst durch Reichels religionsgeschichtliche

[1] Meisterwerke S. 696, dem Busolt, Gr. Gesch. II ² S. 491 und Robert in Pauly-Wissowa »Bathykles« folgen. Zu seinem Satze »Absichten, die nicht ausgeführt werden, bewahrt die echte, alte Überlieferung überhaupt nicht auf« stimmt doch gleich die weitere Erzählung Herodots nicht, von dem beabsichtigten Gegengeschenk der Spartaner, das ja auch nicht an die ursprüngliche Adresse kam. Nach Robert ist die Frage nach dem Material des Thrones, über das Pausanias keinen Aufschluß gibt — das folgt ja aus dieser famosen Kritik der Überlieferung — jetzt durch die Ausgrabungen von Tsountas »endgültig gelöst.« Er war aus Marmor. Die Tatsachen, auf welchen dieser Schluß beruht, mag man dort nachlesen. Vorsichtiger Hitzig-Blümner, Pausaniaskommentar, S. 812 f., zuversichtlicher Studniczka, Jahreshefte VI (1903), S. 123.

Forschung klar geworden[1] und seine Annahme, er sei die Rekonstruktion eines älteren mykenischen Heiligtums gleicher Art gewesen, erscheint unausweichlich. Damit werden uns aber nun die religiösen Bedenken noch verständlicher, die der ursprünglichen Absicht der Spartaner entgegentraten und statt des goldenen Bildes, das auf dem Berge Thornax geplant erschien, zur Wiedererrichtung dieses Thrones führten, und auch die Verwendung des Goldes wird durch den konservativen Zug des Kultus gewährleistet. Die mykenische Kunst gehört ganz und gar dem goldenen Zeitalter an und jenes homerische Beiwort der Götter als χρυσόθρονοι, von dem ich schon in jener früheren Arbeit sagte: »solche dichterische Vorstellungen wirken aber nicht auf die bildende Kunst, sondern werden von ihr erwirkt«, ist uns jetzt genetisch weit verständlicher, als es mir damals sein konnte. Aus Furtwänglers »Kritik der Überlieferung« sollte zugleich hervorgehen, »daß Kleins Vermutung, Kroisos habe mit dem Golde auch den Meister Bathykles nach Sparta geschenkt, hinfällig ist.« Nun ist sie es nicht, und sein Bemühen, die chronologischen Verhältnisse nach unten zu schieben, um die Typik des Bildschmuckes, für welche wir in erster Reihe die samischen Vasen zugrunde legen möchten, frührotfigurig zu machen, bedarf kaum mehr einer prinzipiellen Stellungnahme.[2] Gold und Goldschmiede kommen vom gleichen Herrn, das erscheint doch durch die Version der Bechersage recht wahrscheinlich. Den Thron stützen auf allen vier Seiten je zwei Gestalten, vorn und rückwärts je eine Charis und eine Hore, links Echidna und Typhon, rechts Tritonen. Diese Dreizahl von Gestaltungen ist bedeutsam, die Himmlischen weisen nach oben, die Schlangenfüßler zur Erde, die fischleibigen Tritonen deuten auf das Meer hin: 'Εν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν. Der kosmische Gedanke, der von der mykenischen Kunst in die altionische überging, erscheint hier als Träger des κόσμος τοῦ ἀγάλματος. Hier aber scheiden sich beide Welten. Wie der amykläische Thronbau als Überbleibsel der mykenischen Zeit erscheint, so erscheint sein Bildschmuck als eine jugendliche Kraftleistung der mythischen Kunst, die alte Form wird von neuem Inhalt erfüllt, der sie in seiner Überfülle zu zersprengen droht. Die Schilderung dieser beginnt Pausanias mit der Erklärung, es sich diesmal leicht machen zu wollen, uns hat er es damit schwer gemacht und alle Rekonstruktionsversuche haben nicht viel mehr dargetan als die Unlösbarkeit dieser Aufgabe, wenigstens für so lange Zeit, als wir nicht authentischere Hilfsmittel besitzen als die bis jetzt herangezogenen. Wenn ich meinen eignen noch ausdrücklich mit einschließe, so kann ich doch die fast selbstverständliche

[1] Vorhellenische Götterkulte, Kap. IV, Zum Thron von Amyklä.

[2] Man könnte mit ebensoviel Recht auf Grund der Wiener Dike-Adikiavase von einer frührotfigurigen Kypseloslade sprechen.

prinzipielle Annahme aufrecht erhalten, daß der Bildschmuck das tektonische nur als aus Holz vorauszusetzende Gerüst des Thronbaues überzog und nicht, wie es Furtwängler zeigt, die Löcher desselben verkleidete, was man als antik unmöglich bezeichnen darf.[1]

So wollen wir uns damit bescheiden, die Bildwerke in der Reihe aufzuzählen, wie sie Pausanias angibt, aber auch darüber ist bis jetzt eine Einigung nicht erzielbar. Auf der Außenseite zählt Pausanias 28, auf der Innenseite 14 Szenen auf. Die erste Zahl hat Brunn um eins reduziert, indem er aus der zweiten, von der Pausanias nur Atlas erwähnt, diesen zur ersten heranzieht, die den Raub seiner Töchter enthielt. Er hat damit allgemeine Zustimmung gefunden, doch steht dem der Wortlaut entgegen, der freilich erst verständlich wird, wenn wir hier dieselbe Darstellung annehmen, die auf der Kypsele stand, das Heraklesabenteuer; dann hat Pausanias in einem Satz drei aufeinanderfolgend gebildete Heraklestaten zusammengefaßt.[2] Daran scheitert Brunns Dreiteilung.

1. Zeus und Poseidon rauben die Töchter des Atlas.
2. Atlas und Herakles.
3. Herakles' Einzelkampf mit Kyknos.[3]
4. Kentaurenschlacht bei Pholos.
5. Theseus und der Minotaur.[4]

[1] Zur Kritik dieses Rekonstruktionsversuches genügt eine Probe. Da nicht alle Löcher gleich groß sein dürfen, so wird das erste, mittlere und letzte länger gemacht. Das Bild muß sich dem jedesmal anpassen. Die Kentaurenschlacht in der ersten Reihe hat eine Anweisung auf ein kleines Quadrat und wird demnach auf zwei Figuren reduziert, mit der Motivierung, daß sie damals schon aus der Mode war, Hermes mit dem Dionysoskinde muß in ein langes Viereck, da werden einige Nymphen hinzugefügt, die Pausanias' Irrtum, daß die Fahrt in den Olymp geht, völlig unerklärlich machen. Dagegen muß die Darstellung der Einführung des Herakles in den Olymp durch zwei Personen genügen. Auch eine neueste Behandlung des Problems von Homolle, Bull. de corr. hell. XXIV (1900), S. 127, Le trésor de Cnide et Bathykles de Magnesia scheint nicht glücklicher. Wir dürfen ihre Kritik der Spezialforschung überlassen.

[2] Ich habe das früher S. 151 übersehen und fälschlich an Atlas allein gedacht.

[3] Die μονομαχία πρὸς Κύκνον, wie wir sie von einer chalkidischen Vase in München, vgl. Furtwängler in Roschers Lex. d. Mythologie, Sp. 2210, inschriftlich kennen, ist ein künstlerisch grundverschiedener Typus von dem durch Zeus gestörten Kampfe des Herakles mit Ares und Kyknos, von dem uns das Bronzeblech von Perugia bereits Kunde gab.

[4] Auch betreffs dieser Darstellung habe ich meine frühere Ansicht zu widerrufen. Die Worte des Pausanias: τὸν δὲ Μίνω καλούμενον ταῦρον οὐκ οἶδα ἀνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλῆς δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα enthalten sicher ein Mißverständnis. Aber eine Verwechslung mit dem marathonischen Stier, wie sie nach Stephanis Vorgang von mir und Furtwängler angenommen ward, ist doch ausgeschlossen, da dessen Einfangen Pausanias keine Zweifel hätte einflößen können und Dümmlers Zurückweisung, Jahrbuch II, S. 22, meiner Berufung auf den Kalbträger der Akropolis sprachlich evident ist. Wie eine Nachbildung wirkt die »pontische« Vase mit der gleichen Inschrift Mon. VI, Taf. 15. Roberts Bemerkung, »daß derselbe Mythos auf dem inneren Fries wiederkehrt, berechtigt uns nicht an der Deutung zu zweifeln«, wird jetzt nicht nur durch den Ken-

6. Phaiakenchor und Demodokos.
7. Perseus tötet die Medusa.
8. Herakles kämpft gegen den Giganten Thurios.[1]
9. Tyndareos Kampf mit Eurytos.
10. Raub der Leukippiden.
11. Hermes mit dem Dionysoskinde.
12. Herakles' Einzug in den Olymp.
13. Peleus übergibt Achill dem Chiron.
14. Hemera raubt den Kephalos.
15. Hochzeit der Harmonia.
16. Achill und Memnon.
17. Herakles bestraft Diomedes.[2]
18. Herakles tötet den Kentaur Nessos.
19. Parisurteil.
20. Tydeus und Amphiaraos trennen die Kämpfenden Lykurgos und Adrast.[3]
21. Hera und Io.
22. Athena von Hephaistos verfolgt.
23. Herakles und die Hydra.
24. Herakles führt den Kerberos herauf.
25. Anaxis und Mnasinous.
26. Megapenthes und Nikostratos.
27. Bellerophon und die Chimaira.
28. Herakles treibt die Rinder des Geryoneus fort.

Außer diesen Bildern — die archäologische Rezension ihrer Beschreibung konnten wir in die Anmerkungen verlegen — befand sich oben an

---

taurenkampf des Herakles und dessen Einzug in den Olymp, sondern auch durch die beiden Kyknostypen, wie die engverwandten Herakles und Acheloos und Herakles mit Halios Geron bestätigt. Meine von Dümmler gebilligte Vermutung, Pausanias habe die folgende Darstellung, den »Phaiakenchor und Demodokos«, aus dem Choros des Theseus und der Ariadne mißverstanden, paßt, wie Dümmler gesehen hat, zur Minotaurosdarstellung und nur zu dieser.

[1] Der Gigant Thurios ist uns unbekannt und Herakles im Gigantenkampf wird von der Kunst niemals als Einzelkampf gefaßt. Wir werden wohl einen Riesen wie Alkyoneus oder Antaios vermuten müssen, der Name war aber offenbar beigeschrieben. Robert zieht diese Szene mit der folgenden und 25 mit 26 zusammen, er erhält demnach blos 25 Einzelbilder. In der Angabe, daß Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferde sitzen, glaube ich einen Sehfehler des Pausanias klargestellt zu haben, vgl. Robert a. a. O.

[2] Furtwängler hat hier wohl richtig auf die Gemmenbilder verwiesen, wo Diomedes von Herakles seinen eigenen Rossen zum Fraß vorgesetzt wird. Vgl. Taf. X Fig. 7 seines Gemmenwerkes.

[3] Hier hat Pausanias, wie man schon lange sah, die Inschrift falsch bezogen. Die Kämpfer waren Tydeus und Lykurg, die Trennenden Amphiaraos und Adrastos.

der Rückenlehne des Thrones rechts und links je einer der Dioskuren zu Pferde, unter den Pferden war eine Sphinx, über den Reitern ein laufendes Tier angebracht, bei Kastor war es ein Panther, bei Polydeukes ein Löwe. Am obersten Rande war ein Choros gebildet, Meister Bathykles mit seinen magnetischen Mitarbeitern, der sich gleich Filarete mit seinen Gesellen an dem von ihnen gearbeiteten Hauptportale von S. Pietro an diesem Werke verewigt hatte. An der Authentizität der Deutung zu zweifeln liegt kein Grund vor, wir haben bereits Analogien aus der Antike kennen gelernt. Nach Absolvierung des Außenschmuckes tritt unser Perieget zwischen den Tritonen in das Gestühl ein und beschreibt im Innern weitere 14 Bilder. Es sind:

1. Kalydonische Eberjagd.
2. Herakles tötet die Söhne des Aktor.
3. Kalais und Zetes vertreiben die Harpyien von Phineus.
4. Theseus und Peirithoos rauben Helena.
5. Herakles würgt den nemeischen Löwen.
6. Apoll und Artemis schießen auf Tityos.
7. Herakles kämpft gegen den Kentaur Oreios.
8. Theseus kämpft mit Minotauros.
9. Herakles' Ringkampf mit Acheloos.
10. Heras Lösung.
11. Leichenspiele zu Ehren des Pelias.
12. Menelaos' Abenteuer mit Proteus »nach der Odyssee.«
13. Admetos' wundersames Gespann.
14. Troer bringen dem Hektor Grabspenden.

Obschon diese Reihe nur halb so lang ist wie die vorige, so gibt doch ihre Rezension mehr zu tun. Diesmal sind es drei Bilder, die Pausanias gründlich mißverstanden hat. Welchen Typus sein Aktoridenbild hatte, und daß es den Kampf des Herakles gegen Ares und Kyknos in der ionischen Fassung darstellte, haben wir bereits gesehen, und auch im Kampf des Menelaos mit Proteus den des Herakles mit dem Halios Geron kennen gelernt. Daß er diesmal das Löwenfell des Herakles für das einer Robbe halten konnte, verdankt er seinem Eifer, in archaischen Kunstwerken nach Darstellungen aus der Odyssee zu fahnden. Wohin ihn der führte, haben wir gelegentlich der Behandlung der obersten Reihe der Kypsele gesehen, und den ebenso singulären Demodokos, der dem Phaiakenchor vorsingt, an der Vorderseite haben wir durch den echt archaischen Typus des bärtigen, zur Leier den Choros anführenden Theseus ersetzt. Das dritte Unikum, die Troer mit den Grabspenden für Hektor, beruht gleich-

falls auf einem Mißverständnis; die Gefäße in den Händen der Begleiter des Priamos, der Hektors Leichnam zu lösen kommt, sind uns von dem auf den Vasenbildern wiederkehrenden Typus wohlbekannt, sie stellen dort den für die Lösung bestimmten Schatz dar; Pausanias' Irrtum wird aber durch sie begreiflich.[1]

Reich mit Bildschmuck verziert war auch die Basis des Götterbildes, die die Gestalt eines Altares hatte und als Grab des Hyakinthos galt. An der linken Seite war eine eherne Tür angebracht.[2] Von dieser ab zählt Pausanias eine Reihe von Figuren auf: Iris,[3] Amphitrite und Poseidon, Zeus mit Hermes im Gespräche, daneben Dionysos nebst Semele und Io, dann Demeter, Kore, Pluton, ferner Moiren und Horen, Aphrodite, Athena, Artemis, die Hyakinthos und seine Schwester Polyboia in den Himmel führen. Es war auch die Himmelfahrt des Herakles dargestellt, der von Athena und den andern Göttern geleitet wird; dazu werden noch die Töchter des Thestios, Musen und Horen erwähnt; daß diese zum Heraklescyclus gehören, darüber ist jetzt Einigung erzielt worden, aber auch nur darüber. Den zwei von Pausanias angeführten Himmelfahrten wird ziemlich allgemein eine dritte angefügt, die der Semele und Io, was seine genetische Erklärung in Brunns Dreiteilung, aber nicht in der Überlieferung hat, denn die beiden Göttinnen bilden nur die Begleitung des Dionysos. Aber meine Annahme einer zentralen Götterversammlung, der die beiden nach dem Olymp gerichteten Züge zumarschieren, ist um nichts besser, und die Annahme des Einzuges des Herakles, in seiner Hochzeit mit Hebe, ist kaum nötig, obgleich der von Furtwängler herangezogene »silberne« Altar im Heraion von Argos (Paus. II, 17,6) dafür zu sprechen scheint. Pausanias mag noch so deutlich drei Szenen zu beschreiben scheinen, ausdrücklich beschreibt er nur zwei und daran werden wir wohl festhalten müssen. Diese beiden stehen zu einander in einem ähnlichen Verhältnis, wie die beiden Seiten der von uns als samisch angesprochenen Vasen. Wenn Pausanias das Göttergeleite auf der Heraklesseite so kurz abmacht, so haben wir annähernd dasselbe wie auf der andern vorauszusetzen. Wie dort

---

[1] Auch diese Andeutung habe ich, wie die vorhergehende, schon früher ausführlich begründet, doch muß ich die Berechtigung von Furtwänglers Einwurf, der meine Annahme, es seien bloß die Troer mit den Gefäßen dargestellt gewesen, als ganz unmöglich bezeichnet, einfach zugestehen. Ich hatte dies Opfer meinem Rekonstruktionsschema gebracht, von dem ich mich jetzt bereits ausdrücklich losgesagt habe.

[2] Über die Form hat Studniczka in seiner vorzüglichen Arbeit »Altäre mit Grubenkammern«, Jahreshefte VI (1903), S. 123 ff. weitreichende Aufschlüsse geboten.

[3] Pausanias gibt Βῖρις und so hat die Inschrift gelautet, was wir jetzt monumental belegen können. Aber daß er unmittelbar nach ihr mit dem τοῦτο μέν, eine Trennung angeben soll, ist sicher falsch, er drückt bloß sein Erstaunen über diese Form aus, indem er ihr Nachdruck verleiht.

Moiren und Horen neben den Göttern einherschreiten, so hier Musen und Horen, wie der rätselhafte Dreiverein der Thestiaden, den wir an der Spitze des wie es scheint längeren Herakleszuges zu suchen haben.

Die typische Analogie zu diesen Götterzügen bieten uns die mythischen Hochzeitsdarstellungen der archaischen Kunst, die des Kadmos und der Harmonia auf diesem Thron, zu der die Götter als Festgäste kommen, und die des Peleus und der Thetis auf der Klitias- und Sophilosvase, wo die Horen, Moiren und Musen die Götterquadrigen begleiten. Diese beiden Monumente bieten uns zu allen übrigen Analogien ganz gleichmäßig die Lösung des Rätsels von den Töchtern des Thestios. Man hat sie noch jüngst wieder für Leda Althäa und Hypermnestra erklärt und in deren angeblicher Kultbedeutung die Ursache ihres Vorkommens hier gesucht. Das ist verlorene Mühe. Dieser »Dreiverein« muß zu den Musen und Horen, mit dem er in einem Atem genannt wird, passen und etwas ähnliches sein. Was Pausanias an dieser Stelle las, war nichts anderes, als was wir an den entsprechenden Stellen jener beiden Monumente lesen. Auf der Klitiasvase sehen wir da einen Dreiverein. Zwischen den inschriftlich bezeichneten Demeter und Chariklo schreitet ΘΕΣΤΙΑ und auf der des Sophilos marschiert Hestia mit der gleichen Inschrift mit Demeter gepaart voran, während Chariklo und Leto nachfolgen. Diese Inschrift, die er an der Spitze las, während die beiden, oder auch nur die eine andere gefehlt haben wird, hat er verlesen müssen, da ihm das geschlossene Zeichen des Hauchlautes nur als Theta bekannt war.[1]

Man hat die Darlegung dieser evidenten Sachlage kurz als unnütze Konjektur abgefertigt. Da sie für sich selbst spricht, haben wir sie nicht zu verteidigen. Ihrer Ablehnung liegt die prinzipielle Anschauung von dem »frührotfigurigen« Bildschmuck des amykläischen Thrones zugrunde, der sie allerdings sehr störend in den Weg tritt, und damit rollt sich vor uns die Frage auf, in welchen Regionen unseres Monumentenschatzes haben wir nach seinen Typen zu suchen? An jenem Mißgriff nach einem jüngeren Typenkreis mag meine Deutung der »grabspendenden Troer« vielleicht nicht

[1] Meine Erklärung gab ich damals auf Grund der Klitiasvase, die Scherben der Sophilosvase sind später dazu gekommen und gehen zeitlich vorauf. Sie machen wahrscheinlich, daß Pausanias nur zwei Gestalten unter diesem Sammelnamen vereinigt. Es scheint für ihn charakteristisch, daß er, der sonst die Angabe der Eigennamen nicht leicht ausläßt, so z. B. nicht Boreaden sondern Kalais und Zetes sagt, hier wie bei den Aktoriden verfuhr; die Namen Leda, Althea, Hypermnestra standen eben nicht da. Doch leidet ihre Begründung noch an einem argen Fehler. Furtwängler sucht unter Roberts Beistimmung die besondere Bedeutung dieser drei Thestiaden für Sparta nachzuweisen, um ihre Heroisierung hier zu verteidigen. Für Leda und Althea lassen sich Gründe auftreiben, aber der Hypermnestra muß die homonyme Mutter des Amphiaraos unterschoben werden und auch dann geht es noch recht im Bogen.

unschuldig sein. Für diese bot uns allerdings erst eine frührotfigurige attische Vase Hilfe, aber das liegt diesmal nur an dem Zustand unserer Überlieferung, die Präexistenz dieses Typus im strengen schwarzfigurigen Vasenstil dürfen wir bestimmt voraussetzen.[1] Und nun, wo wir eine genauere Kenntnis der altionischen Vasenmalerei und nicht dieser allein besitzen, können wir wohl den Versuch wagen, die altionischen Monumente hier systematisch heranzuziehen und zwar zunächst diejenigen, die wir dem samischen Kunstkreise zuschreiben dürfen. Bei der relativen Spärlichkeit dieser Denkmäler will es viel sagen, daß wir dort die Typen von vier Bildern wiederfinden. Für die »Aktoriden« hat sich die Peruginer Bronzeplatte hilfreich erwiesen; für den Zug zum Parisurteil werden wir das bereits besprochene Bild der Berliner Amphora in Anspruch nehmen dürfen und für die Tityosdarstellung hat jüngst Furtwängler den richtigen Typus auf ionischen Gemmen und einer »pontischen Vase« schlagend nachgewiesen.[2] Nicht ganz so direkte, aber doch immerhin brauchbare Hilfsmittel liefert uns auch das phokäische Gebiet. Für Hemera, die den Kephalos raubt, ist das gleiche Bild der »Cäretaner Hydria« mit dem Rinderdiebstahl des jungen Hermes heranzuziehen, für die Heraufführung des Kerberos wird statt der attischen Vasen gleichfalls der Typus der Cäretaner Vasen herhalten müssen, das Jobild weist auch nach dieser Richtung. Wir wollen hiermit nicht der Spezialforschung vorgreifen, die ganz von selbst auf diesen Weg drängt. Wenn wir aber von attischen Vasen den Kreis, in dessen Mitte die Klitiasvase steht, erfolgreich heranziehen konnten, so erklärt sich das aus dem längst erkannten ionischen Einfluß, unter dessen Zeichen die altattische Kunst steht. Und anderseits enthält der Bildschmuck dieses Thrones in den Theseustaten, in Eos und Kephalos, in Athena, die von Hephaistos verfolgt wird, Keime, die erst auf attischem Boden voll erblüht sind. Die falsche Hypothese vom »rotfigurigen« amykläischen Thron hat ihre lähmende Wirkung nicht bloß auf die monumentale Wiedergewinnung ausgeübt, indem sie die Heranziehung der älteren Bildtypen verwarf; sie ist es, zu deren Frommen auch jene Kritik der literarischen Überlieferung unternommen wurde, die wir bereits gewürdigt haben. Aber der Glaube, daß, wenn es gelänge, Bathykles »nur in die Zeit um und hauptsächlich nach Kroisos zu setzen«, (während ich ihn bereits zur Zeit des Alyattes tätig sein ließ), damit auch die strengrotfigurige Typik gegeben sei, beginnt allmählich zu schwinden und nicht ihm gilt unser Kampf; doch eine alte Erfahrung lehrt,

[1] Vgl. Pollak, Ath. Mitt. XXIII (1898), S. 169 ff. Auch die in diesem Bande publizierte und von uns früher besprochene klazomenische Scherbe mit Hektors Schleifung bildet ein wichtiges Indizium hierfür.

[2] Ant. Gemmen III, S. 85. Zum vierten Typus siehe S. 204 Anm. 4.

daß in unserer Wissenschaft oft lange noch Irrtümer fortleben, wenn auch die Hypothese, die sie ins Leben rief, längst beseitigt ist.

Nur wenige Dezennien trennen den Bildschmuck des amykläischen Thrones von dem der Kypsele und doch treten trotz aller Übereinstimmung, die auf gemeinsame Wurzel zurückgehen, auch vielfache Divergenzen hervor, die den Ionismus des letzteren in hellem Lichte zeigen. Aber die mythengestaltende Kraft feiert mit ihrem größten Triumph zugleich ihren letzten, und wie der Fluß des Epos zu fester Form erstarrt, so löst sich auch das Gefüge dieser mythischen Zyklen in seine Teile auf. Das Einzelbild wird schärfer ausgearbeitet, das bereits Errungene durch Differenzierung weiter verwertet, und doch das einmal Gewonnene nicht leichthin weggegeben. Von diesem Verfahren bietet uns das, was man die »Dittographien des amykläischen Thrones« nennen könnte, bedeutsame Proben; so oft man sie auch kritisch wegzuätzen sich mühte, sie kehren doch wieder und zeigen uns, wie das alte Gepräge noch eine gute Weile neben dem neuen in Umlauf bleibt.

Fällt die Tätigkeit des Meisters Bathykles in Amyklä rund um die Mitte des sechsten Jahrhunderts und kann er demnach wohl noch in die Zeit des Polykrates hineinreichen, in der Theodoros seine reichste Tätigkeit entfaltet haben wird, so ist er zugleich älterer Zeitgenosse seines berühmtesten Landsmannes, des Philosophen Pythagoras gewesen, dessen Vater Mnesarchos uns nur um seinetwillen genannt wird, und zwar als Gemmenschneider. Darin hat eine späte Tradition etwas nicht ganz Standesgemäßes gefunden und diese ihr zuverlässig überlieferte Tatsache förmlich entschuldigt. Indes für uns, die wir die kunstgeschichtliche Bedeutung der altionischen Glyptik kennen und wissen, daß Theodoros sich in seinem Selbstbildnis stolz zu ihr bekannt hat, bedarf es dessen kaum, und diesem samischen Künstler der solonischen Zeit ist auch ein Ehrenplatz in der Kunstgeschichte gesichert, und zwar durch einen Homonymen seines großen Sohnes, den Bildhauer Pythagoras. Dessen überlieferter Lehrer und präsumtiver Vater führt den deutlich anklingenden Namen Klearchos, dessen Träger in die dritte Generation dieser Familie gehört. Diese drei Namen sind offenbar Trümmer eines mächtigen Künstlergeschlechts, von dessen größtem Ausläufer im fünften Jahrhundert wir noch zu handeln haben werden. Für jetzt sei nur der Gewinn hervorgehoben, der in der Erkenntnis liegt, daß wir den Philosophen Pythagoras mitten im Getriebe der altsamischen Künstlerschule sehen, der er aber doch nicht so untreu geworden ist, als es den Anschein hat. Die alten Kunstbüchlein, in denen von Maß und Zahl, von Harmonie und Ordnung gar viel die Rede gewesen ist, stehen in engstem Zusammenhang mit seiner Lehre, ja es mochte auch manches darin stehen, was an seinen Lehrsatz angeklungen hat.

Die Tätigkeit des Bathykles in Lakonien hat offenbar dort eine heimische

künstlerische Frucht gezeitigt, von der uns gleichfalls Pausanias berichtet. Es sind die Bronzereliefs im Tempel der Athena »vom erzernen Hause«, die der Dichter und Künstler Gitiadas von Sparta schuf, der auch den Tempel und das Götterbild gemacht haben soll. Ihre direkte Abhängigkeit vom Schmuck des amykläischen Thrones tritt trotz der summarischen Beschreibung des Pausanias klar hervor. Eine große Anzahl von Heraklestaten, von denen der Tyndariden der Raub der Leukippiden und etliche andere, und Heras Lösung, das findet sich hier wie dort. Drei weitere, die Pausanias noch erwähnt, um dann den Rest zu verschweigen, haben dort kein Gegenstück. Perseus wird von den Nymphen mit Tarnkappe und Flügelschuhen ausgestattet, Athenas Geburt, und Poseidon und Amphitrite. Den Typus der ersten bietet eine chalkidische Vase, also ein ionisches Monument. Noch deutlicher weisen auf den Zusammenhang mit Bathykles zwei in Amyklä geweihte eherne Dreifüße des Meisters Gitiadas, unter dem einen war eine Aphrodite, unter dem andern eine Artemis gebildet, sie waren aber überdies reich geschmückt. Sie sollen nach Pausanias mit einem neben ihnen stehenden dritten des Ägineten Kallon, unter dem eine Kore stand, eine Weihung aus der Beute des ersten messenischen Krieges gewesen sein. Mit dieser in die Urzeit reichenden Stiftungssage ist nichts anzufangen, aber da uns Kallon inschriftlich für das Ende des sechsten Jahrhunderts bezeugt ist, wird der gleiche Ansatz auch für Gitiadas gelten müssen. Das paßt aber auch für das zu Bathykles anzunehmende Verhältnis.

Wie eine Illustration zu der Kunde von der, unter dem einen Dreifuß des Gitiadas stehenden Aphrodite nimmt sich die zierliche Bronzefigur einer solchen aus Sparta, jetzt im Berliner Museum, aus,[1] die in ähnlicher tektonischer Verwendung erscheint. Ihre Haltung und Erscheinung mutet uns ionisch an, und doch wird sie kaum von Osten importiert sein; in der scharfen Behandlung des langgezogenen Gesichtes, in Augen- und Mundbildung erinnert sie stark an echt lakonische Werke und ihren Holzschnittstil. Der heimische Meister wird sie ebenso wie Gitiadas nach ionischem Vorbilde geschaffen haben, und wir dürfen sie auch zeitlich zu ihm in die nächste Nähe, in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts ansetzen. Noch zwei literarisch überlieferte Werke lassen sich künstlerisch für die Wechselbeziehungen, die zwischen Ionien und Sparta in dieser Zeit stattfanden, heranziehen. Herodot erzählt,[2] daß die Spartaner für Kroisos als Gegengeschenk für seine Gaben und zur Weihe ihres Bündnisvertrages einen ehernen Mischkessel im Umfang von 300 Amphoren mit verziertem Lippenrande anfertigen

[1] Aus der Sammlung Gréau, Nr. 336 abgeb. im Katalog derselben, vgl. Furtwängler, Meisterw. S. 719 Anm. 5, der sie für echt ionisch erklärt.

[2] I, 70 u. III, 47.

ließen. Sie kamen damit vielleicht zu spät (Kroisos soll bereits entthront gewesen sein), jedenfalls aber nicht zurecht; das Gefäß kam auf nicht völlig aufgeklärte Weise ins Heraion von Samos. Da stand dies vielbewunderte Prachtstück wohl kaum als Probe »altspartanischer Erzbildnerei«, sondern wahrscheinlich ganz unter seinesgleichen, denn vermutlich haben die Spartaner den Auftrag dazu einem der damals bei ihnen weilenden samischen Meister gegeben, die es am besten verstanden, solche Dinge nach Kroisos' Geschmack zu fertigen.

In Delphi war unter den von Kroisos dorthin gesendeten Schätzen durch den Tempelbrand, Olymp. 58 = 548, Unordnung eingerissen, sie mußten in verschiedenen Schatzhäusern untergebracht werden. Von zwei Weihwasserbecken, einem silbernen und einem goldnen, war das letztere dabei seinem ursprünglichen Dedikanten entzogen und auf die Lakedämonier überschrieben worden. Herodot (I, 51) konstatiert diese Tatsache und erklärt, keines der beiden Gefäße wäre von den Spartanern geweiht, sondern ein, offenbar ehernes, Knabenbild, durch dessen Hand das Wasser fließt. So seltsam uns fürs erste dieses anmutet, und die Herodotkommentare lassen uns hier im Stich, es ist doch wahrscheinlich die Ursache dieser Überschreibung gewesen, denn ein Wassergefäß gehörte zu diesem wassersprühenden Knaben, und so nahm man das goldne dazu, was kaum lange nach dem zwei Jahre später erfolgten Sturz des Kroisos erfolgt sein kann. Wir gewinnen damit die Möglichkeit, auch diese Statue einem ionischen Meister zuzuschreiben, ihr Typus ist nicht mehr der alte geschlossene, hier war die rechte Hand vorgestreckt und hielt wohl ein Horn, das als Ausguß diente. Aber was sollte denn das seltsame Bild? Die Erklärung bietet eine späte merkwürdige Analogie, die uns die metrische Inschrift einer Basis in Pergamon überliefert hat.[1] Auf dem Markte der Stadt der Attaliden war von dem Marktdirektor Apelles eine Hermesstatue errichtet worden, die ein Füllhorn in der Hand hielt, aus dem gleichfalls Wasser floß und zwar zu dem angegebenen Zwecke, die Benutzung des Marktes zeitlich zu regeln. Das Horn vertrat die Stelle der Klepsydra, und so haben wir denn auch in dem delphischen Knaben eine Uhr zu erkennen und wohl die früheste aller hellenischen Standuhren, die wir kennen. Es ist ganz im Geiste dieser Zeit, eine technische Erfindung in künstlerische Form zu kleiden — der korinthische Satyr mit dem Vexierbecher ist das glänzendste monumentale Zeugnis, das wir hierfür besitzen — und vor allem darum, weil Künstler und Erfinder damals eins waren, wie uns die Künstlerinschriften bezeugen.

Dieses delphische Knabenbild mag uns wohl am besten die bekannte Bronzefigur aus Piombino im Louvre vergegenwärtigen.[2] Der ihr gegebene

[1] Fränkel, Inschr. von Pergamon I, Nr. 183.

[2] Vielfach abgebildet. Collignon, Hist., Taf. V. Brunn-Bruckmann, Taf. 78.

Name Apollo ist wohl zutreffend und die geschlossene Linke wird den Bogen gehalten haben, während wir auf der flachen Rechten uns ein Lamm denken können. Dadurch wird sie in der Gesamterscheinung dem durch Münztypen bekannten didymäischen Apollobilde des argivischen Meisters Kanachos ähnlich und man hat sie deshalb in nähere Beziehung zu diesem setzen wollen. Den peloponnesischen Ursprung scheint auch die auf dem linken, vortretenden Fuß eingeschlagene und mit Silber ausgelegte Weihinschrift an Athene zu bezeugen. Indes, den Apollo des Kanachos haben wir uns doch wesentlich anders zu denken und das allgemeine Schema dieser Haltung hat fast eine ähnliche Verbreitung, wenn auch eine reichere Variierung gefunden, als das vorhergehende von ihm abgelöste. Die Inschrift erlaubt uns den Schluß, daß der Besteller des Werkes Dorier gewesen sein wird, für den Meister läßt sie uns sorgen. Die Entführung nach Italien setzt eine hohe Wertschätzung auch im Altertum voraus, welche die auf gründlichem anatomischen Verständnis beruhende feine Ausführung rechtfertigt. Der Eindruck, daß wir hier ein originales ionisches Bronzewerk des ausgehenden sechsten Jahrhunderts besitzen, ist kaum abzuweisen und die festere Begründung dieser Vermutung dürfen wir von dem Vergleich mit später zu behandelnden Monumenten anderer Richtung erhoffen.

Wir fügen als Schluß unserer Erörterungen über altionische Kunst hier ein Wort über das Relief von Ariccia an,[1] das als gleichfalls auf italischem Boden gefundenes altertümliches Monument frühe Beachtung fand, nur daß man es ziemlich allgemein für ein großgriechisches Werk erklärt und ganz allgemein auf Orestes, der Aigisthos tötet, gedeutet hat. Eine neue und völlig eigenartige Behandlung hat ihm jüngst Furtwängler zuteil werden lassen, danach hätte es seinen Platz in der griechischen Kunstgeschichte mit einem in der erst zu schaffenden latinischen zu tauschen. »Es ist absolut ungriechisch und ebenso absolut unarchaisch«, also ein Urteil, wie es vor noch gar nicht so langer Zeit über die Cäretaner Hydrien gang und gäbe war. Wir dürfen die Details seiner Erörterungen hier übergehen und wollen nur dem positiven Nachweis des Latinismus näher treten. Er beruht auf dem eigentümlichen Zusammentreffen der am Fundort Ariccia am Nemisee haftenden latinischen Orestessage mit der Orestesdarstellung dieses Reliefs. Die »auffallende Sonderstellung innerhalb der Denkmäler, welche Aigisthos' Tod darstellen«, bietet natürlich für den lokalen Ursprung erheblich weniger Schwierigkeit, im Gegenteil, sie läßt sich dafür sogar trefflich verwerten. Aber die rechte Lösung dieses Rätsels ist weit einfacher, das

[1] Einst in der Sammlung Despuig in Palma, jetzt in Jacobsens Glyptothek in Kopenhagen. Hübner, Ant. Bild. in Madrid, Nr. 772. Neu abgebildet bei Furtwängler, Ant. Gemmen III, S. 267 Fig. 140.

Relief stellt eben nicht die Ermordung des Aigisthos dar; diese Deutung stammt aus einer Zeit, für die eine so falsche Interpretation begreiflich erscheint, aber heute ist es nicht mehr zulässig, sie unbesehen weiter zu geben. Der angebliche Orest stürmt nach dem Morde des angeblichen Aigisthos mit gezücktem Schwerte weiter auf eine ihre Hände flehend erhebende Frau, die demnach Klytämnestra sein sollte; die Exegeten haben es aber für passend gehalten, diesen Namen der Frauengestalt beizulegen, die mit Riesenschritten auf Orestes zueilt und ihn, der sich umdreht, besänftigend am Kinn faßt, und hinter ihr Elektra angenommen. Damit ist die klar dargestellte Situation gründlich verkannt. Die herbeigeeilte Gestalt hindert den Erzürnten, die Frau vor ihm zu töten, es ist Aphrodite, die Menelaos, der soeben den Deiphobos niedergestochen hat, von der Ermordung der Helena abhält und in seinem Herzen die Liebe zur Treulosen wiedererweckt; die beiden hinter ihr stehenden Frauen drücken durch Geberdenspiel ihr lebhaftes Erstaunen über das rettende Eingreifen der Göttin aus. Der gleiche Mythos war bereits auf der Kypsele dargestellt und deren Typus vergegenwärtigen uns Monumente aus dessen westlichem Geltungsgebiet. Er ist eine einfache Variation des Wegführungstypus, es fehlt die Tötung des Gatten und das Eingreifen der Göttin tritt erst später hinzu. Die volle Überlegenheit des ionischen Typus — denn daß wir diesen in unserm Relief zu erkennen haben, daran kann doch jetzt kein Zweifel mehr sein — ist augenfällig. Der Hergang wird mit drastischer Lebendigkeit erzählt, und klar erzählt; die temperamentvolle Art steht jedenfalls der in den samischen Vasen beobachteten am allernächsten. Die Frische der Formengebung im einzelnen und manch Charakteristisches mit, hat die Hand des Kopisten verwischt, aber freiwillig hinzugetan hat sie nichts und wir können uns dieser wertvollen Bereicherung des erhaltenen mythischen Typenschatzes der altionischen Kunst als eines neuen Zeugen ihrer Herrlichkeit freuen.

Wir lenken nun nach dorischem Gebiet zurück, um eine exponierte Kunstprovinz desselben zu betrachten, das Reich der Battiaden. In der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts hat Kyrene, die Tochterstadt Theras, gegründet um 630, eine hohe Blüte erreicht. Die Fruchtbarkeit des Landes, seine berühmte Rossezucht, der Handel, der den Verkehr mit dem Innern Afrikas beherrschte und vor allem die Ausfuhr des Silphions, einer Gewürzpflanze, die als Wappen auf den Münzen Kyrenes erscheint, begründete den Reichtum der Kolonie. Das Silphion war Monopol des Königshauses und der großartige Ertrag desselben sprichwörtlich. Battos II, »der Reiche«,

erließ um 570 mit Unterstützung von Delphi ein Manifest, das jedem hellenischen Einwanderer ein Grundstück zusicherte, und aus der Peloponnes, von Kreta und den Inseln zogen ganze Scharen dorthin, die den Charakter der kyrenäischen Bevölkerung umgestaltet haben und in der siegreichen Schlacht von Irasa gegen Libyer und Ägypter eine erstrebte Erweiterung der Landesgrenze durchführen halfen. In dieser Zeit und, wie man wohl gemeint hat, nicht unbeeinflußt von dem Zuge der Einwanderung, entwickelte sich eine kyrenäische Kunst, die wir fast ausschließlich aus den kyrenäischen Vasen kennen lernen, deren kunstgeschichtliche Bedeutung schon lange erkannt und vielfach erörtert ist.[1] Sie haben einen wichtigen Exportartikel gebildet und auf dem italischen Markt sich neben den bisher behandelten korinthischen, chalkidischen und ionischen Vasen mit Ehren gehalten, aber was noch mehr sagen will, auch in hellenischen Gebieten Eingang gefunden. So hat uns Daphnä kyrenäische Scherben und Naukratis ein Prachtstück einer kyrenäischen Schale geboten, die neben der berühmten Arkesilasschale, mit der sie gemeinsam die Silphionproduktion verherrlicht, einen ehrenvollen Platz einnimmt, und Böhlaus Ausgrabungen in der samischen Nekropole haben gleichfalls kyrenäische Scherben »im Verhältnis zu den spärlichen Resten schwarzfiguriger Vasen in erheblicher Anzahl« zutage gefördert, darunter die Fragmente zweier durch ihre Darstellungen bedeutsamer Schalen, die die bevorzugte Form der kyrenäischen Keramik bilden. So überraschend dieser Fund gewirkt hat, er erklärt sich aus der von Herodot (IV, 152) überlieferten engen Freundschaft zwischen Samos und Kyrene, die auf der Gemeinsamkeit der Handelsinteressen beruhte.

Ihre theräische Abkunft bekundet die kyrenäische Keramik durch das Festhalten an dem, uns von den melischen Vasen her bekannten weißlichen Überzug des Tongrundes, auf den die schwarzen Figuren aufgetragen werden. Weiß als Deckfarbe des weiblichen Körpers kommt erst in einer jüngeren Gefäßreihe zur Verwendung. Auch die Ornamentik ist eigentümlich. Die Schalen, die in der Regel nur im Innern die Darstellung tragen, sind an der Außenseite mit Reihen übereinandergelegter, schmaler Ornamentstreifen geschmückt. Neben den gereihten Lotosknospen und -blüten sind die Granatapfelfriese eine besondere und reich variierte Spezialität, die vielleicht mit der in Kyrene lokalisierten Hesperidensage zusammenhängen mag. Die völlige Eigenart der Darstellungen tritt am greifbarsten in dem Bilde der Arkesilasschale zutage.[2] Sie stellt den

[1] Grundlegend Puchstein, Arch. Zeit. 1880, S. 185 ff. und 1881, S. 215 ff. Studniczka, Kyrene. Das bis jetzt vollständigste Verzeichnis gibt Pottier in Dumonts Céramique de la Grèce I, S. 295 ff. Dazu Böhlau, Aus ion. u. ital. Nekropolen, S. 125 ff. und Arch. Anz. XIII (1898), S. 189. Pernice, Arch. Jahrb. XVI (1901), S. 189 ff.

[2] Vielfach abgebildet, vgl. Studniczka, S. 2. Brunn, Kunstgesch. S. 161.

König Arkesilas II, den »Gestrengen«, dar, wie er die Ausübung seines Monopols überwacht. Die Szene spielt, wie Brunn richtig erkannt hat, auf dem Deck eines Schiffes, womit die Ausfuhr des Silphions deutlich bezeichnet wird. Der König sitzt auf einem Stuhle, unter dem sein gezähmter Panther liegt, das Zepter mit dem Granatapfel auf der Spitze in der Hand (ein weiteres Abzeichen seiner Würde ist der seltsam geformte Hut), vor einer großen Wage, auf der das Silphion gewogen wird, um nachher in Säcke verpackt zu werden, die die Arbeiter über eine Treppe in den unteren Schiffsraum bringen, wo ein Magazineur die Kontrolle ausübt. Die Schilderung des Vorganges ist von größter Lebendigkeit, den einzelnen Beamten ist die Bezeichnung ihres Amtes beigeschrieben, die große Wage hängt an einer Rae, auf der ein Affe sitzt, und allerlei Vögel hocken oder fliegen durch das Tauwerk. Puchstein hat auf die nahe Verwandtschaft dieser Darstellungen mit ägyptischen Tributbildern hingewiesen und auch die Totengerichtsdarstellungen herangezogen, bei denen der auf der Wage sitzende Affe als Kynoskephalos und Symbol des Thot, des Gottes für Maß und Zahl, an gleicher Stelle fungiert. Die Beziehungen des Königs zu Ägypten waren die denkbar besten und der lebhafte Verkehr zwischen beiden Staaten erklärt den unleugbaren Einfluß ägyptischer Vorstellungen auf die kyrenäische Kultur und Kunst; indes tiefeindringender Art sind sie nicht gewesen. Der Sinn für Gegenständliches ist im Neuland begreiflich, das Silphioninteresse, das die Münzprägungen beherrscht, hat auch auf der Schale von Naukratis in mehr mythischer Richtung Ausdruck gefunden.[1] Ihr arg fragmentiertes Innenbild stellt die Nymphe Kyrene dar in langhinschleppendem Gewand, die in der Hand die Silphionstaude und einen Apfelzweig vom Hesperidenbaum hält, drei männliche und fünf weibliche (es sind nur vier erhalten) Flügelfiguren umschweben sie, Dämonen, für die es an Analogien auf kyrenäischen Vasen nicht fehlt, wohl aber an einer sicheren Deutung.

Das Schalenpaar samischen Fundortes schließt sich in seinen Bildern dem ersten an, zunächst dadurch, daß sie gleichfalls Darstellungen zeigen, die im Gebiete der ganzen archaischen Kunst vereinzelt stehen.[2]

Die eine, die wir nach Böhlau die Schatzhausschale nennen wollen, enthält die Reste eines Bauwerkes mit einer Säule, die lebhaft an die ägyptischen Lotosbündelsäulen erinnert. Die Wand des Gebäudes läuft schräg, es ist zweifellos ein Rundbau gemeint, und ein Mann hebt einen großen runden Stein hinauf, der offenbar den Schlußstein des Schatzhauses bilden soll. Der Mann ist der Baumeister dieses wunderbaren Gebäudes und

[1] Flinders Petrie, Naukratis I, Taf. 8—9. Studniczka, S. 18. Brunn, S. 163.
[2] Böhlau, Taf. X, 4 und Taf. XI.

Böhlau, der auf dem fehlenden Teil eine zweite Figur »wahrscheinlich anordnend und gestikulierend« voraussetzt, sucht die Deutung in der Region des Mythos und da bieten sich als Baumeister einer Tholos bloß Trophonios und Agamedes, deren an den Schatz des Rhampsint erinnernde Novelle in der Telegonie des Eugamon von Kyrene einen Platz gefunden hat. Indes ist nicht der Bau des Schatzhauses, sondern der Fang der listigen Diebe der Kernpunkt der Sage und auf mythischem Gebiet hat sich die Schöpferkraft der kyrenäischen Kunst bisher nicht gezeigt. Der Erbauer des Schatzhauses mag zweifelhaft sein, der Bauherr ist es nicht. Der Reichtum der Könige von Kyrene, das Thema der Arkesilasschale findet in der Erbauung ihrer gewiß hochberühmten Schatzkammer einen ähnlich realistischen Ausdruck. Die »Nymphenschale« schildert einen Zaubergarten in der Art der Phineusschale. Drei Frauen baden in einem Wasser, das durch einen Hain fließt, dessen Bäume, von früchtebeladenen Rebzweigen umrankt, ein Dickicht bilden. Der landschaftliche Hintergrund ist mit frischem Natursinn ausgeführt, und hält den Vergleich mit jenem aus. Aber dort ist er eben nichts mehr als das; die Vorgänge, die sich auf diesem Hintergrund abspielen, erregen unser Interesse. Hier bleibt der Frieden der Badenden ungestört, es ist ein reines Situationsbild, wie die drei bisher betrachteten, und wird wohl eine ähnliche Deutung verlangen. Böhlau denkt gewiß richtig an den Hesperidengarten, dessen Hüterinnen im Lethos, der ihn durchströmt, ein erquickendes Bad nehmen. Die Seligkeit dieser Gefilde kommt damit zu ihrem prägnanten Ausdruck, und zugleich ist unser Bild ein Preislied auf das paradiesische Kyrene, das ja jenen Wundergarten einschloß. Die Verwandtschaft des Tons, der diese Bilder durchzieht, mit jenen Tönen, die die zeitgenössische Lyrik anschlägt, kann kaum verkannt werden, und darin liegt wohl ihr größter kunstgeschichtlicher Wert, hierin erscheinen sie eigen- wie einzigartig. Die Tendenz zum Situationsbild hat sich noch in einer Reihe von Gelagen, Opfern und Konversationsszenen, wie in Bildern siegreicher Reiter Luft gemacht. Auch die mythischen Darstellungen zeigen sich von ihr beeinflußt. So drastisch hat wohl kein archaischer Künstler das mythische Nacheinander je in eines zusammengefaßt wie der des Polyphembildes der Pariser Schale.[1] Der Unhold hält noch ein Paar Beine eines eben verspeisten Gefährten des Odysseus in den Händen, dieser reicht ihm den verhängnisvollen Napf mit Wein und bohrt ihm zugleich mit drei anderen Gefährten den Pfahl ins Auge. Ein anderer stellt den mit der Himmelskugel beladenen Atlas dem vom Adler angefallenen gefesselten Prometheus einfach gegenüber,[2] und der Kentauren-

[1] Abgeb. Mon. I, Taf. 7, 1.

[2] Museo Gregoriano A. II Taf. 71, 3. Reisch in Helbigs Führer, Nr. 1298. Gerhard A. V. II Taf. 86.

kampf des Herakles wird in der Weise dargestellt, daß die Kentauren vor Herakles fliehen und zum Teil schwer verwundet stürzen, während er selbst, den Bogen an den Köcher geschnürt, die Keule in der Rechten, seinen Gastfreund Pholos begrüßt.[1] Dieser absolute Mangel an dramatischem Erzählertalent wird mit der hohen lyrischen Begabung für Schilderung in Zusammenhang stehen, doch hat der Zwang des Schalenrundes bestimmenden Einfluß auf die Komposition gehabt. Nicht etwa in der Art, daß die Maler diesem Raum die Gesetze derselben entnommen hätten, sondern darin, daß sie die Frieskomposition diesem angepaßt haben, so gut es eben ging. Statt der strengdekorativen, raumfüllenden ionischen Weise schneidet das Schalenrund vom Anfang und Ende einfach ab, was nicht mehr hineingeht, doch stets so, daß eine Schädigung der künstlerischen Wirkung vermieden wird.[2] Es ist nicht leicht, die einzelnen Elemente, die sich auf dem Boden Afrikas zu einem so merkwürdigen Ganzen verbinden, nach ihrer Herkunft zu bestimmen. Ohne Analogien scheinen zunächst »die Reihen gleichgerichteter Vögel, die statt und neben den üblichen Schwänen und Hähnen auch ornithologisch interessantere Typen zeigen, deren Heimat offenbar Afrika ist«. Und doch liegt hier nichts weiter vor als die realistische Umbildung des von Thera mitgebrachten Vogelfrieses der melischen Vasenmalerei. Korinthische Einflüsse sind längst bemerkt und festgelegt worden, sehr nachdrücklich hat dagegen Böhlau ionische konstatiert, indes eine zeitliche Differenz zwischen beiden läßt sich unschwer erkennen. Die ältere Gruppe, an deren Spitze die Arkesilas- und Polyphemschale stehen, zeigt auch in der Schale ihre bedeutsame Anlehnung an Korinth, während gerade die in Samos gefundenen Vertreter der jüngeren Gattung den heimischen Granatapfelfries gegen den naturalistischen ionischen Blattkranz eintauschen, und selbst das spezifisch-samische Halbmondornament erscheint auf einer Kasseler Schale.[3] Starken ionischen Einfluß zeigt auch die Szenerie der Nymphenschale, aber ihre volle Eigenart, zu der vor allem das starke Lokalkolorit das Beste tat, hat sie auch trotz der Freundschaft mit Samos und der Nachbarschaft des ionisch-milesischen Naukratis so weit zu wahren vermocht, daß ihr der ionische Silen fremd geblieben ist. Ein Denkmal der plastischen Kunst Kyrenes ist uns noch aus jener Zeit erhalten, das zuerst von Studniczka erkannte, arg fragmentierte Giebelrelief vom Kyrenäer Schatzhaus zu Olympia.[4] Der Bau ist der kleinste, aber wohl auch der früheste der olympischen Thesauren und wird noch in

[1] Arch. Zeit. 1881, Taf. 11, 1 und 12, 1.

[2] Das stärkste Beispiel bietet die Berliner Vase, Jahrb. VI (1891), Taf. 3, vgl. Pernice, S. 191.

[3] Arch. Anz. XIII (1898), S. 189.

[4] Olympia Textband III, S. 19 ff. (Treu).

die Zeit Battos des Reichen gehören. Das Porosrelief ist zuverlässigen Anzeichen nach in Kyrene selbst gemacht und fertig in den Giebel eingesetzt. Ganz in dem Geiste, der uns in den Vasenbildern entgegentrat, ist es, wenn hier die Göttin Kyrene selbst ihren Löwen fest gepackt hält, jederseits von Hahn und Henne flankiert. Zur Füllung des Giebels reicht das freilich nicht aus, und so hat man denn die Liebesverfolgung durch Apollo hinzukomponiert, vielleicht mit Recht, doch eine strenge Befolgung der tektonischen Giebelgesetze ist hier ebensowenig vorhanden, wie die des Rundes in der Vasenmalerei. Der Ruhm Kyrenes strahlt noch hell in Pindars IV und V pythischer Ode auf Arkesilas' des Vierten delphischen Wagensieg. Mit ihm ging die Reihe der Könige von Kyrene zu Ende und das Weihgeschenk, das die siegreiche Demokratie später in Delphi geweiht hatte, eine Quadriga, auf der Battos I, der Gründer Kyrenes, von Libya bekränzt stand, während Kyrene selbst die Zügel des Gespannes lenkte, sieht ganz so aus, als wäre es für jenen Wagensieg gestiftet von jenen, die die Schuld an den Gott übernommen hatten und sich derselben in einer Weise entledigten, die den gestürzten und ermordeten Regenten um das monumentale Gedächtnis bringen sollte. Aber aus Pindars Epinikien sehen wir, daß er mit den sizilischen Tyrannen Gelon und Hieron ebenso an Glanz und Pracht der Hofhaltung rivalisierte, wie sein Großvater Arkesilas III mit Polykrates von Samos.

Fünftes Kapitel

Die attische Kunst von der Zeit des Pisistratos bis in die der Perserkriege. Anhang: Lykien

Im Athen der solonischen Zeit mit seiner Porosplastik und den Riesengefäßen in der Art der Netosamphora wirkt noch die Tradition des Dipylonstiles, unter dessen Zeichen die attische Kunst ihren ersten Sieg erfocht, weiter, und die kräftige Eigenart, die wir in den Porosgiebeln der Akropolis hervortreten sehen, ruht auf einer langen und ununterbrochenen Kunstübung, die die frischen Impulse aus der Fremde in der Linie ihrer eigenen Richtung wirken ließ. So fertig und kräftig das Bild dieser Zeit ist, sie enthält doch erst die Keime der riesenhaften Entwicklung, die der hellenischen Kunst wie der gesamten hellenischen Kultur den Stempel des attischen Geistes für alle Folgezeit aufgedrückt hat. In blutigen Kämpfen hat Athen die politische Hegemonie errungen und doch nicht festzuhalten vermocht, aber seine geistige Bedeutung wächst ruhig und stetig zu einer Höhe, zu der auch wir mit der gleichen staunenden Bewunderung und Dankbarkeit hinaufblicken, wie es frühere Jahrhunderte getan haben. Und doch ist es unmöglich, die politischen Schicksale Athens als für die Geschichte seiner und der hellenischen Kunst belanglos zu erklären, sie sind es ebensowenig, als es die des Florenz der Mediceerzeit sind, dessen politische Rolle schließlich doch auch in gleiches Mißverhältnis zu seiner kulturellen geraten ist. In der solonischen Zeit steht Athen noch im Hintergrund des politischen Weltgetriebes, seine staatlichen Zustände sind noch im Fluß begriffen, trotz der neuen Verfassung treiben sie unaufhaltsam der Tyrannis zu, die freilich nicht mit einem Male und nicht ohne schmerzvolle Zuckung erreicht wird, bis Pisistratos' feste Hand das »goldene Zeitalter« heraufführt. Für die attische Kunst ist es das wirklich gewesen, ohne diese attischen Mediceer wäre sie über eine respektable provinziale Bedeutung wohl niemals hinausgekommen. Nun wurden ihr nicht nur würdige Aufgaben gestellt, an denen sie erstarken konnte, die glanzvolle Hofhaltung zog auch künstlerische Kräfte aus weiter Ferne herbei, die nicht bloß vorübergehend

den Wetteifer entfachten, sondern zum guten Teile, dank einer klugen weitsichtigen Verwaltung in Attika heimisch wurden und ohne Rest in der attischen Schule aufgingen. Die Pflege der Dichtung und des Kultus hat die geistigen Interessen der Kunst gefördert, die von Handel und Industrie ihre materielle Basis verbreitert, die Ausdehnung der attischen Macht sie zur vollen Entfaltung gebracht. So segensreich auch die Wirkungen der Tyrannis der Isthmosstaaten, wie die des Kroisos, Polykrates und anderer, im Osten waren, so sehr sie überall die gleichen Familienzüge zeigt, weit tiefer und nachhaltiger als sie alle hat die Herrschaft der Pisistratiden durch das Zusammentreffen einer Reihe günstiger Faktoren gewirkt. Dazu gehört vor allem die überragende Persönlichkeit des Gründers der Dynastie, der die Ideen Solons mit staatsmännischer Genialität den seinigen anzupassen verstand, und wie dieser der geistigen Bewegung seiner Zeit voranschritt, die er wie wohl keiner begriffen hat. Der unaufhaltsame politische Niedergang Ioniens durch das Vordringen der persischen Macht hat Athen zur ionischen Hauptstadt und zum Erben der ionischen Kultur erhoben, aber nicht nur für die politische Lage Athens, sondern auch für seine Kunst kam er in einem entscheidenden Wendepunkt zurecht. Die Porosskulptur hat sich fast gleichzeitig mit Solon ausgelebt, und wenn sie wohl bis in die Mitte des Jahrhunderts hinabreicht, so war die Marmor- und Bronzeplastik doch schon neben ihr kräftig emporgeschossen, und eine neue Epoche hatte begonnen, die Athen führen mußte, sollte es überhaupt jemals die Führung erlangen.

Von altattischen Künstlern weiß uns unsere historische Überlieferung wenig zu melden, und es wird wohl diesmal nicht ganz ihre Schuld sein. Den Mangel mußte die attische Künstlerzunft früh gefühlt haben; man hat ihm auf dieselbe Weise abgeholfen, wie dem, daß attische Helden im Hellenenheere vor Troja zu fehlen schienen, woher doch das Palladion nach Athen kam und Theseus durch die Taten des Herakles stark in Schatten gestellt war, dem er doch großmütig einen Teil seiner Kultehren abgetreten hatte. So wird denn Daidalos zum Sohne des Eupalamos und Sproß des autochthonen attischen Königshauses und wenn nichts weiter als ein altersschwacher Klappstuhl im Erechtheion von ihm in seiner Heimat zu sehen war, so kam das daher, weil er wegen Blutschuld nach Kreta fliehen mußte. Er hatte den Sohn seiner Schwester zu tief in die Geheimnisse seiner Kunst eingeweiht und um von ihm nicht übertroffen zu werden, erschlug er ihn, also kam auch dies Talent Athen nicht zugute, aber sein leiblicher Bruder Simmias hat doch das Dionysosbild aus Poros gefertigt. Wie fest man zu Phidias' Zeiten an diese Dinge glaubte, beweist, daß der Bildhauersohn Sokrates seinen Stammbaum direkt von Daidalos ableiten konnte, dem Sophokles ein leider nicht erhaltenes Drama gewidmet

hat. Die Sage hat ihren Faden an die Denkmale angeknüpft, die die kretische Dädalidenzunft im solonischen Athen errichtet hatte, aber auch einen geschichtlich bedeutsam hervortretenden und in Athen tätigen Dädaliden, den Meister Endoios, hat sie den umgekehrten Weg als Begleiter seines Lehrers Daidalos von Athen nach Kreta ziehen lassen. Nur zwei Namen unserer literarischen Überlieferung halten der historischen Kritik stand, der des Bildhauers Antenor, den sein gefeiertes Werk, die Statuen der Tyrannenmörder, an den Schluß dieser Epoche verweist, und einen Maler, den Plinius als Eumarus von Athen bezeichnet, der zuerst Mann und Weib in der Malerei von einander schied, also in der schwarzfigurigen Vasentechnik arbeitete, die im Gegensatz zur ostionischen das aufgelegte Weiß nur für die Frauenkörper verwendet. Die Ausgrabungen der Akropolis haben uns als eine der kostbarsten Gaben eine Statue des Meisters Antenor samt der dazu gehörigen Basis beschert, er nennt sich auf dieser als Sohn des Eumares und damit ist dem Eumarus des Plinius nicht nur sein richtiger Name, sondern auch seine feste kunstgeschichtliche Stellung gegeben. Zugleich tritt uns in dieser Verbindung der beiden Namen der Zusammenhang zwischen Malerei und Plastik auf attischem Boden faßbar entgegen, und um das Maß der Belehrung noch voll zu machen, ist uns der Stifter dieses Weihgeschenkes, Nearchos, der diese Gabe als «Aparche« seiner Werke bezeichnet, als hervorragender Vasenmaler und Vater zweier minderbegabter Fachgenossen bekannt.

Dank der großen Ruhmestat der hellenischen archäologischen Gesellschaft ist die Akropolis des sechsten Jahrhunderts aus dem Meere der Vergangenheit leuchtend hervorgestiegen, und neben den Porosgiebeln solonischer Zeit und der herrlichsten Meisterwerken der großen Künstler der Pisistratidenzeit und der ihr unmittelbar folgenden Dezennien, haben sich auch reiche Gaben aus dem Gebiete des Kunsthandwerkes, vor allem Vasen und Bronzen in ungeheuren, von der wissenschaftlichen Behandlung nur schwer zu bewältigenden Massen gefunden, die das kunstgeschichtliche Bild dieser Zeit so weit vervollständigen helfen, daß uns hier ein direkter und weiter Einblick gewährt wird, wie ihn derzeit keine andere Epoche der hellenischen Kunst gestattet. Der Löwenanteil fällt der Kunst der Pisistratidenzeit zu, leider ist es bisher nur in den wenigsten Fällen gelungen, für die Basen mit den Künstlerinschriften die Werke herauszufinden, die sie einst trugen, aber der Meister Euenor gehört doch wahrscheinlich demselben attischen Künstlergeschlechte an, dem Antenor entstammte. Doch wie nun die von Polemon, Plinius und Pausanias vergessenen Meister sich jetzt durch ihre eigene Signatur in die Kunst oder doch in die Künstlergeschichte einführen, so haben auch die attischen Vasenmaler schon früh das Gleiche getan, und dabei ist jene äußerliche Trennung von Werk und Namen

glücklicherweise ein sehr vereinzelter Unfall geblieben. Die ersten Meisternamen, die uns hier als Vorboten einer langen Reihe entgegentreten, gehören noch der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts und im wesentlichen der solonischen Zeit an, Sophilos und Klitias mit Ergotimos. In diesem plötzlichen Hervortreten liegt ein symptomatisches Element, und wenn die attische Keramik bald alle Konkurrenz aus dem Felde schlägt, so dankt sie es ihren Führern, die ihre Namen und gelegentlich auch ein Stück ihrer Empfindungen auf dem Gefäß mit vollem Selbstbewußtsein verewigen, und diese Erscheinung dauert fast genau so lange als das enge Verhältnis zwischen der großen Kunst und dem Kunsthandwerk dauert, das an die Stelle der ursprünglichen Einheit tritt. Was zwischen der Netosamphora und ihresgleichen und jenen ersten signierten Gefäßen liegt, Gefäßen von oft hervorragender Größe, die zum Teil wie jene als Grabaufsätze verwendet wurden, mit Tierstreifendekoration, — sie haben nach ihrem Hauptfundort den Namen Vurvavasen erhalten,[1] — ist künstlerisch nicht von besonderer Bedeutung und verrät deutlich den Einfluß von Chalkis, der uns die Tatsache in Erinnerung ruft, daß Solon die Geltung des äginetischen Maß- und Münzsystems durch die des euböischen ersetzte; er hat auch noch auf die folgende Zeit bestimmend eingewirkt. Vom Meister Sophilos besitzen wir jetzt die Fragmente zweier großer Gefäße,[2] das eine stammt aus dem Schutte vor dem Eingang des Kuppelgrabes von Menidi, der uns die lange Dauer des Heroenkultus an dieser Stelle bezeugt hat, und enthält eine Darstellung vom Kentaurenkampfe des Herakles, die noch recht deutlich den Zusammenhang mit der Netosamphora wahrt; die zweite mythische Darstellung ist nur in wenigen schwer deutbaren Resten erhalten. Ein Tierstreifen recht in der Art der Vurvavasen zog sich unterhalb derselben hin und wiederholte sich im kleineren Maßstab am hohen Fuß der Vase. Vom zweiten Gefäß haben sich eine Reihe von Scherben im Perserschutte der Akropolis gefunden, deren figürliche Darstellung durch Studniczka ihre zutreffende Erklärung gefunden hat, indem er ihre schlagende Übereinstimmung mit dem Hauptstreifen der Klitiasvase nachwies. Ein Tierstreifen, der auch diesmal folgt, ähnelt dem der anderen, die wohl als das ältere Werk des Meisters angesehen werden darf. Wir werden dieser bei der Klitiasvase, zu der wir nun übergehen, noch zu gedenken haben, aber die

[1] Vgl. Ath. Mitt. XV (1890) Taf. 9—12, S. 318 ff. und XVIII (1893) S. 46 ff. Taf. 2, 3 (Staïs), Böhlau, Aus ion. Nekr., S. 115 f. Wolters Jahrb. XIII (1898) S. 21. Nilsson Jahrb. XVIII (1903) S. 124 ff.

[2] Das Gefäß aus Menidi hat Wolters Jahrb. XIII (1898) Taf. 1 S. 13 ff. erkannt, herausgegeben und vortrefflich erörtert, vgl. auch Jahrb. XIV, S. 124. Die Bruchstücke der Vase von der Akropolis Ath. Mitt. XIV (1889), Taf. 1 S. 1 ff. (Winter) und Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 2 hat Studniczka, Eranos Vindobonensis S. 233 ff. eingehend behandelt. Neue Fragmente hat Wolters a. a. O. S. 20 Anm. 8 hinzugefügt.

Frage der Abhängigkeit ist nun einmal gestellt, und wenn man bisher geneigt war, sie zugunsten des zweifellos superioren Meisters zu lösen, so mag für den entgegengesetzten Vorschlag ein Moment in Anschlag gebracht werden, das diesmal von prinzipieller Bedeutung zu sein scheint, der Fundort.

Die Klitiasvase[1] entstammt dem Boden Italiens. Sie ist im Jahre 1845 bei Chiusi von Alessandro François gefunden worden, und die Unsitte, sie nach dem Namen dieses glücklichen Finders statt nach dem ihres bedeutenden Meisters zu nennen, ist tief eingewurzelt. Diese »Françoisvase« gehört zu den Pionieren der attischen Industrie in der Fremde, während die Produkte des Sophilos wie die der vorhergehenden Meister im Lande geblieben sind. Sie leitet die Epoche der Expansion in würdigster Weise ein, steht sie doch unter den schier unzählbaren Produkten der hellenischen Vasenmalerei unbestritten an erster Stelle. Der Reichtum ihres mythischen Schmuckes hat auf diesem Gebiete keine Parallele, sie rivalisiert, soweit es nur ihre niedere Herkunft gestattet, mit der Kypsele und dem amykläischen Thron. Von ihrer ganz einzigen kunstgeschichtlichen Bedeutung haben die weitesten Kreise freilich erst jüngst durch die Tat eines Wahnsinnigen, der sie in Trümmer schlug, erfahren, aus denen sie nun glücklich wieder erstanden ist, schöner und vollständiger als zuvor, und ein ganz besonderer Glücksfall hat jener Tat die wissenschaftliche Rettung unmittelbar an die Seite gesetzt durch eine Publikation von Meisterhand, die ihrem stilistischen Charakter bis zu einem Grade gerecht wurde, der eine scharfe Kritik der unmittelbar voraufgehenden, recht anspruchsvoll auftretenden der Wiener Vorlegeblätter bedeutet. Eine reiche Literatur hat sich eingehend mit ihr beschäftigt, aber die Monographie, die sie wahrlich verdienen würde, ist zurzeit noch nicht geschrieben; diesen fühlbaren Mangel hier zu ersetzen, kann unseres Amtes nicht sein. Fünf Bildstreifen umziehen das Rund des auch als keramisches Meisterwerk seinen Töpfer Ergotimos ehrenden Kraters, und wenn wir den untersten als Tierstreifen in Abzug bringen, so bietet uns die Pygmäenschlacht am Fuße dafür Ersatz, und die fünf Chorai der Kypsele haben also ihre genaue Analogie seltsamerweise auch darin, daß diesmal die unterste, wie dort die oberste inschriftlos blieb, während die übrigen mit Inschriften geradezu übersät erscheinen; überdies tragen auch noch die Henkel figürlichen Schmuck. Der mittlere Hauptstreifen enthält eine das

[1] Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 1—3 u. 11—13. Dazu S. 1 ff. und 55 ff. Publikation der Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. II—IV. Die Literatur auch bei Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz Nr. 223. Brunn, Kunstgesch., S. 166. Über die Wiederherstellung gibt Milani, Atene e Roma V (1902), S. 705 ff. »Il vaso François, del suo restauro e della sua recente publicazione« eingehenden, von 9 Abbildungen begleiteten Bericht.

ganze Gefäß rund umziehende Darstellung eines Götterzuges, der zur Hochzeit von Peleus und Thetis heranzieht, während die drei andern in je zwei Bilder zerfallen. Zu oberst ist einerseits die kalydonische Eberjagd, andrerseits der Choros des Theseus und der Ariadne, am Halse das Wagenrennen als Leichenspiel für Patroklos und die Kentaurenschlacht des Theseus, unterhalb die Verfolgung des Troilos und Hephaistos' Rückkehr in den Olymp zu Heras Lösung. Schon in der ersten Darstellung der kalydonischen Eberjagd, der wir auch am Thron des Bathykles begegneten, klingt uns der Ton des Epos vernehmlich an. Ein Stück fester Bildtypik ist freilich auch dabei, der von Pfeilen angeschossene Eber in der Mitte, den die Hunde nach hartem Kampfe, dem einer derselben und ein unvorsichtig vorstürmender Jäger, namens Ankaios, zum Opfer gefallen sind, gestellt haben, und der nun auf beiden Seiten von den Helden mit Spießen angegriffen wird; diesen Typus zeigen uns eine stattliche Reihe schwarzfiguriger Vasen. Dem Meister Klitias ist dabei das kleine Versehen passiert, des Gefallenen Namen in Antaios zu verschreiben, sehr gegen seine klar zutage tretende Absicht, die abgeleierten Heraklestaten von diesem Mythenzyklus auszuschließen. Aber neu sind die paarweise anrückenden Helden, deren Lücken kniende Bogenschützen und laufende Hunde füllen, und die zwei vorderen Paare der vier auf jeder Seite tragen mythische Namen. Vorn greifen den Eber Meleagros und Peleus an, dem Melanion und Atalante folgen, rückwärts Kastor und Polydeukes, Akastos und Admetos; die übrigen Namen, die der Hunde mit eingeschlossen, sind freie Erfindung. Die Schilderung ist außerordentlich lebendig und mit einer Fülle realistischer Züge ausgestattet, ein köstlicher Anachronismus sind die skythischen Schützen mit den bezeichnenden Namen Kimerios und Toxamis, die dem attischen Polizistenkorps samt der Uniform entnommen sind, dessen hohes Alter dieses Bild erst bewies. Es ist die Zeit, da Athen mit der Eroberung Sigeions am schwarzen Meere festen Fuß gefaßt hatte. Der Reigen des Theseus auf der Rückseite hat unter den Exegeten unsrer Vase recht bedeutende Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen, man hat die Fragen nach dem Orte des Reigens, nach dem Verhältnis zu dem Schiff mit seinen freudig erregten Insassen, zu dem Reigen und der besonderen Bedeutung des Schwimmers verschieden beantwortet, aber alle die Schwierigkeiten, so erheblich sie vom Standpunkt des modernen Betrachters sein mögen, verschwinden, sobald man auf den epischen Ton hört; nicht ein Bild, sondern ein Stück Erzählung hat Klitias gegeben, soweit sich so ein Lied ohne Worte eben erzählen ließ. Nach der Tötung des Minotauros und der mit Ariadnes Hilfe gelungenen Rettung aus dem Labyrinth ist Theseus mit Ariadne und den geretteten Opfern entflohen. Die Gefahren dieser Flucht, die das alte Epos gewiß recht ausführlich geschildert hat, sie führt uns der

Maler vor, indem er die Bemannung des Schiffes beim Anblick des rettenden Hafens in der freudigsten Erregung zeigt, die sich in drastischer Gebärdensprache Luft macht, gleichzeitig hat der Steuermann, sich selbst umwendend, das Schiff gedreht und nun vollzieht sich schon die Landung; den auffälligen Mangel jeglicher Vorrichtung, mittels der man das Schiff verlassen könnte, ersetzt der Schwimmer, der zu den Gelandeten hinüberleitet, es ist ein naives Mittel, das Landen zum Ausdruck zu bringen, aber wohl das einzige, mit dem Meister Klitias dies anschaulich zu machen wußte, da er weder Wasser noch Land angab, aber die Relation beider drückt der Schwimmer genau aus. Von den sieben Paaren, die nun nach der Tradition auf Delos zum Festreigen antreten, hat der letzte der Jünglinge die Hand seiner Dame noch nicht ergriffen, er ist gerade erst dem Schiffe entstiegen, die übrigen schreiten in langer Kette feierlich einher, an der Spitze steht Theseus in reich gesticktem Prachtgewande leierspielend, ihm gegenüber Ariadne, die ihm die Siegerbinde und den Knäuel entgegenhält, ihre kleingebildete Amme steht zwischen beiden und spricht zu Theseus; ihre Mittlerrolle, die in der Dichtung einen breiten Raum eingenommen haben wird, hat der Künstler auf die kürzeste Formel gebracht. Die den Jünglingen und Jungfrauen beigeschriebenen Namen sind wohl den besten Kreisen der attischen Gesellschaft entnommen, der »Daduchos« ist aus dem vornehmen Geschlecht der Kallias. Vom Demodokos mit seinem Phaiakenchor am Thron zu Amyklä und dessen intimen Beziehungen zu unserm Bilde haben wir bereits gesprochen, aber auch die Kypsele enthielt in dem zweiten Bilde des vierten Streifens Theseus mit der Leier und Ariadne mit dem Kranz, den Keim dieser Darstellung. Das Vorderbild des zweiten Streifens stellt das Wagenrennen dar, das Achill zu Ehren des toten Patroklos veranstaltet und mit reichen Preisen ausgestattet hat. Das Amt des Kampfrichters hat er selbst übernommen, und als erstes kommt das Viergespann des Odysseus ans Ziel. Die Kypsele wie der amykläische Thron haben die Leichenspiele für Pelias dort in ausführlicher, da in kürzerer Redaktion geboten; wenn nun dafür das homerische Gegenstück erscheint, so hat sich dies doch Klitias in seiner Weise zurecht gemacht, denn in der Ilias nimmt Odysseus am Wagenkampfe gar nicht teil. Die prächtige Darstellung ist leider arg beschädigt. Noch empfindlicher sind die Lücken im Bilde der Rückseite mit dem Kentaurenkampf des Theseus. Das Thema ist uns bisher allenthalben in der Kentauromachie des Herakles begegnet. Ihn boten auch noch die vorher betrachteten Scherben der Sophilosvase aus Menidi, und wenn dort die formale Verwandtschaft mit der Netosamphora betont werden konnte, so zeigt doch der Vergleich des über den zusammengestürzten Körper eines Kentauren springenden zweiten, mit dem gleichen Motiv, das hier zweimal variiert

wird, daß ein naher Zusammenhang zwischen unsern beiden Meistern besteht. In der Verdrängung des Herakles durch Theseus findet das erwachende Selbstgefühl der attischen Kunst einen starken Ausdruck; dem ersten Schritt, den wir hier sehen, sind bald weitere nachgefolgt, die bewußte Anknüpfung an die darübergestellte früheste Tat des heimischen Helden macht die Tendenz noch klarer. Aber mit dieser Änderung war durch den Wechsel der Szenerie auch ein anderes gegeben. Theseus kämpft mit den Lapithen gegen die Unholde und so wird es zu einer regelrechten Schlacht, in der schwerbewaffnete Krieger mit ihnen kämpfen. Damit löst eine Fülle äußerst wirksamer Kampfmotive das alte Fluchtschema ab. Die Niederlage der Kentauren ist bereits entschieden, aber die gelungene Bezwingung des unverwundbaren Kaineus, eine berühmte Episode dieses Kampfes, ist doch mit aufgenommen, er ist bis zum halben Leibe im Boden versunken und drei Kentauren schütten über den sich vergeblich wehrenden Steine und Zweige, um ihn vollends zu begraben.

Das umlaufende Bild des Hauptstreifens in seinem größeren Maßstabe entspricht in seiner Funktion völlig dem Mittelstreifen der Kypsele mit seiner einheitlichen Darstellung des Heereszuges. Sein Thema aber ist eine Umgestaltung des einen der beiden, die dort die oberste Chora füllten, der Götterzug zur Hochzeit des Peleus und der Thetis, dem wir in gleicher Typik auf den Fragmenten der Sophilosvase von der Akropolis und, auf Kadmos wie auf Herakles übertragen, auf dem Thron zu Amyklä fanden. Nicht mehr die Grotte von Pelion, sondern ein stattliches Anaktenhaus in dorischem Stil, hinter dessen halbgeöffneter Tür die verschleierte Braut im Gemach sichtbar wird, bildet das neue Heim. Vor dem Altar im Hofe steht Peleus in Festtracht, die Gäste zu begrüßen, als deren erster sein treuer Chiron, ihn an der Hand fassend, beglückwünscht und ihm erjagtes Wildpret als Geschenk bietet; da tritt Iris mit dem Heroldstab heran und verkündet die Ankunft der Olympier. Voran zieht der Dreiverein Demeter, Hestia und Chariklo, ihm folgt Dionysos mit einem gewaltigen Krug auf der Schulter, dem ein Rebzweig angefügt ist, der seine Etikette ersetzt. Wie er als Lastträger zu Fuß geht, beweist, daß er noch der Bauerngott ist, dem erst Pisistratos zur vollen Rangesgleichheit verholfen hat. Unter Vortritt der Horen folgt der Wagenzug der Olympier, aus sieben Quadrigen bestehend. Voran Zeus und Hera von zwei, dann Poseidon und Amphitrite von vier und Ares und Aphrodite von drei Musen begleitet, denen ihre Namen beigeschrieben sind. Jene beiden Götterpaare sind von dem Henkel verdeckt und niemals gemalt gewesen, die Inschriften sind trotzdem da. Die arg zerstörte vierte Quadriga wird Apollo und Artemis getragen haben, die begleitenden Figuren waren wohl die Chariten. Auf der fünften erscheint Athena mit einer Gardedame, die wohl Nike sein wird. Für den

Mangel der begleitenden Figuren hat die patriotische Empfindung des Malers einen mehr als vollgültigen Ersatz gefunden. Die Eltern der Braut, Nereus und Doris, sind ihr entgegengeeilt und begrüßen sie ganz besonders. Ihr folgt Hermes mit Maia, nebenher gehen die Moiren, die letzte Quadriga, fast ganz verloren, trug den Okeanos, daneben gingen wohl Nereiden. Hinter ihm sind die Reste eines riesigen Seepferdes, den Götterzug schließt Hephaistos ab, der nach Damenart auf seinem Maultier sitzt.

Auf der Basis des amykläischen Apoll ging, wie wir aus dem Vergleich dieser Darstellung mit dem kurzen Worte des Pausanias sehen, der Herakleszug in der gleichen Marschordnung, aber noch schlagender ist die Übereinstimmung mit der gleichen Darstellung der Sophilosvase, deren Fragmente sich Stück für Stück mit dieser vergleichen lassen. Auch hier ging der Zug nach dem Hause des Peleus hin, Iris kündet ihn an und vor ihr hat Studniczka den Chiron aus dem Umstande erschlossen, daß seine Gattin Chariklo auch hier mit Leto zur Avantgarde gehört. Von den Götterpaaren auf den Wagen sind hier von Zeus und Hera, Poseidon und Amphitrite noch Reste erhalten. Begleitfiguren sind um so sicherer anzunehmen, als auch Dionysos, der sich hier weiter hinten im Zuge befand, von den Nysai, den nysäischen Nymphen, seinen Pflegerinnen, geleitet wird; und auch hier bildet den Abschluß ein mächtiges Seepferd. Damit ist ein Abhängigkeitsverhältnis erwiesen und fraglich bleibt nur, wem die Priorität zukommt. Die Sophilosvase ist annähernd so groß gewesen, wie die des Klitias, trug aber bloß den einen Bildstreifen. Mit diesem größeren Reichtum geht aber auch eine weise Beschränkung Hand in Hand. Sophilos kleidet gleich alle vier den Zug eröffnenden Damen in mit Stickereien übersäte Festgewänder, die weiß Klitias noch meisterhafter auszustatten, aber er verteilt sie so geschickt, daß sie die festliche Bedeutung des Zuges ebenso klar künden, ohne das Gefühl der Überladung hervorzurufen. Wie er in der Zeichnung der fortgeschrittenere ist, so ist auch sein Alphabet etwas moderner, aber die Entscheidung, und das hat Wolters richtig gesehen, hat uns erst die Kentaurenvase des Sophilos gebracht. Er ist zweifellos der ältere und man wird geneigt sein, ihr Verhältnis zueinander in die Formel von Lehrer und Schüler zu bringen. Indes dem gesamten Kunstschaffen der Antike liegt die Familientradition zugrunde; und daß sich der enge Zusammenhang unseres fragmentarischen monumentalen Materials der altattischen Vasenproduktion nicht ohne diese Annahme begreifen lasse, habe ich längst ausgeführt. Aber wie dem in diesem Einzelfall auch sein mag, Klitias bleibt doch bis zur großen Stilwandlung hin ihr einziger Meister, dem ein Ehrenplatz in der Kunstgeschichte zugesprochen werden muß, in Stellvertretung jenes alten Malers Eumares, von dem uns nur der Name übrig blieb.

Die nun folgende Troilosszene läßt seine künstlerische Eigenart als Erzähler so recht deutlich hervortreten. Obgleich weder die Kypsele noch der amykläische Thron eine Darstellung von dem traurigen Ende des jungen Troerprinzen enthielt, so gehört diese Sage doch dem ältesten Mythenschatze der bildenden Kunst an. Die Expositionsszene am Brunnen haben wir schon als eine Meisterleistung der früharchaischen Kunst kennen gelernt, sie hat aber auch mit besonderer Vorliebe die Verfolgung des Troilos, wie den Kampf um seine Leiche dargestellt. Meister Klitias will die ganze Geschichte auf einmal erzählen, die aber durch die Einheit des Bildes darüber in die Brüche geht. Er fängt mit der Szene an der Quelle an. Apollo steht bärtig mit warnender Gebärde hinter dem Quellhaus, dessen architektonisches Vorbild wir im vorpisistratischen Stadtbrunnen Athens vermuten müssen, aber da die Verfolgung bereits im Zug ist, so hilft er sich damit, einen »Troer« und seine Schwester Rodia in Stellvertretung von Troilos und Polyxena Wasser schöpfen zu lassen. Polyxena hat sich durch die Flucht, nachdem sie sich ihrer »Hydria« entledigt hat, gerettet, ihr Bruder aber ist verloren. Antenor erstattet dem Vater, der auf einem Stein vor dem Tore sitzt, Bericht, zugleich öffnet sich dieses und schwergerüstet marschieren Hektor und Polites gleichsam an der Spitze einer Schar hervor, sie kommen nur mehr zum Kampfe um den Leichnam des an Apolls Altar Hingemordeten zurecht. Aber dazu kommt ihnen auch göttlicher Beistand, denn Athena, Hermes und Thetis stehen hinter dem Troilos verfolgenden Achill, sie warnen ihn vor der Rache Apollos, der er für jetzt nur durch die Ausfolgung des Leichnams entgehen kann.

Die Darstellung der Rückseite, Heras Lösung, fanden wir sowohl am Thron zu Amyklä wie unter den Reliefs des Gitiadas; hier ist die Erzählung von epischer Breite. Im Olymp thront Zeus und hinter ihm seine Gemahlin auf einem feiner ausgestatteten Thron, dem verhängnisvollen Geschenk des Hephaistos, die Fesseln sind durch einen Bandstreifen, der sich um ihre Arme schlingt, veranschaulicht, und die Haltung der Hände entspricht der bösen Situation; der Zug mit dem Retter ist aber bereits vor dem Tor und am Eingang steht Aphrodite und weist mit dem Finger auf ihren Gemahl, sie ist im Gespräch mit Dionysos, der das Maultier, auf dem Hephaistos mit verkrüppeltem Fuß sitzt, an der am Nasenring befestigten Leine heranführt. Ein Silen folgt mit einem großen Weinschlauch nach, die Art kündend, wie Dionysos seinen Sieg erfocht, der Thiasos von Silenen und Nymphen ist mitgezogen, sie treiben Musik aber auch recht ungeniert Allotria. Aus ihren olympischen Gemächern eilen Artemis, Apollo und Hermes herbei, um Hephaistos zu begrüßen, sie werden aber zu Zeugen einer sich vor ihnen abspielenden Episode, die ein Stück der Vorgeschichte des eben stattfindenden Ereignisses enthüllt. Ares

sitzt wie geknickt auf einem niedrigen Schemel und stößt grimmig seinen Speer in die Erde, ist doch Dionysos jetzt geglückt, was er selbst prahlend zu unternehmen sich vermaß, und nun steht seine Feindin Athene vor ihm und spricht auf seinen siegreichen Nebenbuhler hindeutend zu ihm κερτομέοις ἐπέεσσιν. Der Ton des alten verklungenen Liedes klingt plötzlich laut vernehmlich wieder an. Den Abschluß des Bildschmuckes des Gefäßkörpers bildet der Tierstreifen, der hier, ganz anders als bei Sophilos, schon als untergeordnetes Beiwerk in streng tektonischer Komposition erscheint. Ein Ornamentgeschlinge, einerseits von einem Sphinxen-, anderseits von einem Greifenpaar flankiert, trennt je zwei Tierkampfgruppen von unverkennbar ionischer Abkunft, und wie als letzte Erinnerung an die Zeit der Alleinherrschaft dieser Art der ζωγραφία, schwebt über jeder dieser Gruppe eine Rosette als Rest des ursprünglichen Streuornamentes.

Um den Fuß schlingt sich, vom Stabornament umrahmt, ein Bildstreif mit der Darstellung der Schlacht zwischen den Pygmäen und Kranichen. Derselbe Zug des attischen Genius, der der tragischen Wucht der Trilogie das heitere Satyrspiel angefügt hat, hat der Fülle der getragenen Heroen- und Götterlieder hier das parodistische Schalkslied von der Zwerge großer Not und gewaltigem Kampf als Abschluß folgen lassen. Den köstlichen Humor, der jede Einzelfigur der kleinen Recken wie der gravitätisch streitbaren Vögel durchzieht, darf dem Beschauer keine Beschreibung verkümmern. Die Schlacht ist in echt epischer Weise in eine Reihe von Kämpfen um einen Gefallenen aufgelöst, das Todeslos hat Pygmäen und Kraniche in bunter Reihe getroffen, aber in den epischen Stil hat sich doch ein modischer Ton eingeschlichen. Die Pygmäen haben ihr Elitekorps von Rittern, so gut wie die solonische Heeresverfassung, nur daß sie statt auf stolzen Rossen auf bärtigen Ziegenböcken einhersprengen. Namen sind diesen Helden leider nicht beigegeben.

Auch die breiten Henkel tragen Bildschmuck und zwar den gleichen; sie sind in vier Felder geteilt, nach innen zu je eine laufende Gorgo durch einen breiten Ornamentstreifen von den Außenbildern abgetrennt, die je das bekannte Bild einer »Tierbändigerin« und darunter Aias zeigen, der die Leiche des Achilleus aufgeladen hat. Aber »Gegenstücke« sind sie nicht. Diese sich im Worte ausdrückende moderne tektonische Empfindung kennt die archaische Kunst nicht, sie ordnet stets im gleichen, nie im Gegensinne, doch kann die Tendenz zur Gleichartigkeit das Differenzierungsprinzip nicht unterdrücken. So wenig augenfällig die Unterschiede sind, der rechte Henkel der Vase ist als der vornehmere charakterisiert. Seine Gorgo hat moderne Flügel, während die der linken noch aufgebogen sind, seine Tierbändigerin zwei Löwen und ein herrlich gesticktes Gewand, die andre schlicht gekleidet nur Panther und Hirsch, Ajas wehrt sich hier noch mit

seiner Lanze, dort ist er bereits aus dem Schlachtgetümmel und umfaßt nun mit beiden Armen die teure Bürde. Diese Differenzierung ist ganz im Stile des lebenden Bildwerkes, das auch in der ersten Person die Namen seiner Meister nennt. Gleichzeitig ist aber damit auch die Orientierung des Bildschmuckes von rechts nach links ausdrücklich angegeben und die Scheidung in Vorder- und Rückseite angebahnt, die das alte Streifensystem bald vollständig verdrängt und die Form des geschlossenen Bildes, wie es die »Cäretaner Hydrien« zeigen, zur Ausgestaltung bringt.

Die Klitiasvase wird derzeit ganz allgemein in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts gesetzt, indes kann sie kaum weit von der Mitte desselben entfernt sein, wie ihr paläographischer Charakter und das stilistische Verhältnis zur Sophilosvase zeigt; sie mag zwischen 570—560 entstanden sein, aber auch dann ist sie noch immer älter als der Thronbau des Bathykles. Eine Mittelstellung zwischen diesem und der Kypsele nimmt sie jedoch nicht ein, wenn man ihre Henkelbilder, die ganz nach der Weise gefertigt sind, wie sie uns die argivischen Bronzebleche zeigen, außer Betracht läßt, sie schließt sich ihm vielmehr eng an. Die Prioritätsfrage des gemeinsamen Stammes der Typik wird damit freilich nicht gelöst, der war wohl geraume Zeit vor Bathykles bereits im Kurs und mag auch ihr Gepräge ursprünglich ionisch sein, in Athen wurde es umgeprägt. Die alte innige Verbindung Athens und Ioniens war auch in dieser Zeit nicht unterbrochen. Der uns durch Aristoteles' Politik wiedergeschenkte Anfang einer solonischen Elegie nennt Athen das älteste Ionerland, und in dem Glauben, daß es die Mutterstadt Ioniens sei, fand es schließlich den Beruf zur politischen Führung. Das damals unleugbare Übergewicht der ionischen Kultur hat das attische Selbstbewußtsein nicht herabgestimmt; wie rasch und gründlich es fremdes zu assimilieren vermochte, das zeigt uns der Bildschmuck der Klitiasvase mit seinen spezifischen Attizismen in geradezu imponierender Weise. Den Beruf Athens zur Führung auf künstlerischem Gebiete offenbart uns schon dies Meisterwerk seiner Keramik.

Im Kerameikos vor dem großen Stadttor, der vom ursprünglichen Bezirk der Töpfer zum Künstlerquartier wurde, muß schon zu Zeiten des Meisters Klitias reges künstlerisches Leben geherrscht haben, doch tritt auch eine handwerkliche Gegenströmung deutlich hervor. So besitzen wir noch von seinem Mitarbeiter Ergotimos eine Trinkschale mit Bildschmuck, die für diesen Zweck recht passend erscheint.[1] Einem lustigen Gelage steht die warnende Geschichte, wie der weise Silen mittels des Weinschlauches gefangen wird, gegenüber, während das Innenbild, Herakles, der den Löwen würgt, wohl die Kraft versinnlicht, die der Wein verleiht. Dem

[1] Meistersignaturen ², S. 37. Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. IV 2.

zunftmäßigen Gedankenkreis entspricht auch die tief unter Klitias stehende Kunst der Zeichnung, und die Söhne dieses Ergotimos sind uns als Erzeuger keramisch trefflicher Fabrikware wohl bekannt. Diese Strömung mußte durch das rapide Steigen des italischen Exportes, der für Massenware lohnenden Absatz versprach, gestärkt werden, sie ist auch in rein technischer Beziehung nicht ganz von Übel gewesen, indem sie auf die Ausbildung der Handfertigkeit von günstigem Einfluß war. Der Hauptstock der anonymen Vasenproduktion gehört hierher, während sich in der Reihe der mit ihrer Signatur hervortretenden Meister, freilich nicht ausnahmslos, ein Überwiegen des künstlerischen Elementes angenehm fühlbar macht. Ein besonders lehrreiches Beispiel bietet die unter dem Pseudonym »tyrrhenische« Amphoren viel und jüngst in einer guten Spezialdissertation eingehend behandelte Gruppe,[1] die, obgleich keinem ihrer Exemplare ein besonderes Alter zukommt, doch mehr an die Art des Meisters Sophilos als an die des Klitias anknüpfen. Die horizontale Dekorationsweise herrscht ausschließlich, die Tierfriese nehmen noch keine untergeordnete Stellung ein, sie finden sich fast regelmäßig zu zweien oder gar dreien. Von starkem korinthischem Einfluß, den man in ihnen gesucht hat, ist wenig zu spüren, eher noch ein Fort- und Weiterwirken ionisch-chalkidischer Elemente, aber sie sind doch durch und durch attisch. Ihr Mythenschatz ist nicht gering, aber der Ton der Erzählung ist um eine Note tiefer gestimmt als bei Klitias und seinen Nachfolgern; lebendig bis zur Erregtheit, derb und drastisch, so recht im biederen, handwerklichen Geist, der das Sensationelle und Schauerliche bevorzugt. Gerade die besten Leistungen wie der Kampf um die Leiche des Troilos oder die Abschlachtung der Polyxena zeigen das anschaulich, aber schließlich verflacht und verflaut sich die Manier und stirbt ab, um, wie Thiersch richtig gesehen hat, am Ende des schwarzfigurigen Stiles in den Produkten der Nikosthenischen Massenfabrik wieder aufzuleben.

Von der an Klitias anknüpfenden Richtung kommt zeitlich wie künstlerisch wohl Nearchos zunächst in Betracht, dessen Namen uns die Basis der Antenorstatue bereits genannt hat. Jenes Weihgeschenk, das als Gabe eines wohlhabenden Töpfers auf der Akropolis gar manches Seitenstück gehabt hat,[2] wird er wohl erst in späteren Tagen gestiftet haben, als seine beiden Söhne bereits selbständig tätig waren, von denen Tleson zum feinsten aller Kleinmeister wurde. Wir besitzen von ihm nur die auf der Akropolis gefundenen Fragmente eines großen Kraters, den wir doch noch vollständiger, als ihn die letzte Abbildung zeigt, kennen zu lernen hoffen

[1] A. Thiersch, »Tyrrhenische« Amphoren.
[2] Studniczka, Jahrb. II (1887) S. 144 ff.

dürfen.[1] In feiner und prächtiger Zeichnung zeigt uns das Hauptbild, wie Achill, dem offenbar Thetis die neuen Waffen, darunter den zierlich ausgeführten Schild bringt, unter Mithilfe des greisen Phoinix seine Quadriga anschirrt, während uns ein Fragment der Rückseite mit der Inschrift Hephaistos den gegenständlichen Zusammenhang vermuten läßt. Der Meister hat zugleich als Maler wie als Töpfer signiert. An Feinheit und Lebendigkeit, aber nicht an Kraft der Zeichnung steht ihm Kolchos, der Meister eines in Berlin befindlichen Kruges mit einer ausführlichen Kyknosdarstellung, nahe, dessen überaus bewegter Tierfries fast das gleiche Lob wie jene verdient. Eine interessante Persönlichkeit in diesem Kreise ist der Meister Amasis, dessen Name schon den mit Ägypten in Beziehung stehenden Ionier verrät.[2] So sehr er auch mit seiner vielfach wiederholten Darstellung des Streites der Athena mit Poseidon, dem Mythos, der später seinen Ehrenplatz im Ostgiebel des Parthenon erhielt, ein attisches Glaubensbekenntnis ablegt, die Spuren seiner fremden Abstammung haben sich doch in seinen etwas eintönigen Bildern aufzeigen lassen; sie scheinen nach Samos zu weisen. Man hat ihn einen Manieristen geheißen. Seine Unfähigkeit zu gestalten (er kommt aus der parataktischen Anordnung fast nicht heraus), trägt neben dem Altertümlichen seiner Kunst an diesem Urteil Schuld, aber für den Mangel an Freiheit entschädigt er durch außerordentliche Feinheit; seine Stärke liegt darin, im Kleinen höchste Zierlichkeit zu entwickeln, und dieses Streben hat eine Reihe seiner Gefäße zu Kleinodien der attischen Keramik geschaffen. Viele derselben hat er nicht mit seiner Signatur versehen, und doch sind sie sofort kenntlich. Der Tierfries ist bei ihm bereits im Absterben, das Ende des horizontalen Dekorationssystems ist auch das seine, er fristet nur noch als Randbild auf Hydrien und in kümmerlichen Resten auf den Kleinmeisterschalen eine Art Nachleben. Wie ein Ersatz hierfür erscheint nun bei Amasis öfters ein schmaler Bildstreifen über der Hauptdarstellung, mit einer gedrängt vollen, lebhaften und feinausgeführten Kampf- oder bacchischen Szene, die uns die gleiche Anordnung auf jenen beiden von uns für samisch erklärten Amphoren in Erinnerung ruft. Dionysos und sein Thiasos spielen bei ihm schon jene hervorragende Rolle, die mit der Hebung seines Kultes durch Pisistratos offenbar in ursächlichem Zusammenhange steht; und daß er im attischen Boden festgewurzelt ist, dafür scheint uns auch ein jüngerer Namensvetter, der vielleicht in direkter Linie von ihm abstammen mag, zu bürgen, der zu der Zierde der Meistergruppe, die die rotfigurige Schale zur höchsten

[1] Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. IV 3.

[2] Meistersignaturen [2] S. 43. Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. III u. IV. Studniczka, Eph. arch. 1886, S. 117 ff. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis. Karo, Journ. of hell. stud. XIX (1899), S. 135 ff.

Blüte gebracht haben, gehört.[1] Künstlerisch bedeutsamer ist sein wahrscheinlich jüngerer Zeitgenosse Exekias,[2] der sich mannigfach mit ihm berührt, aber sich doch mehr an Nearchos anschließt. Auch bei ihm ist die Zahl seiner uns bekannten Werke nicht mit den signierten abgeschlossen, die manchmal seine Tätigkeit als Maler und Töpfer in einem Verse melden, aber das Irrationelle dieses Verfahrens tritt grell hervor, wenn wir seine Inschrift beispielsweise auf einer dünnwandigen schmucklosen Kleinmeisterschale finden, aber auf der großen Boulogner Vase mit der Prachtdarstellung von Ajas' Selbstmord dieselbe vermissen,[3] obschon seine Hand darin ebenso unverkennbar ist wie auf jenen, wo uns die Lieblingsinschrift des Onetorides oder Stesias auf ihn aufmerksam machen müssen. Ein Palmbaum deutet einen Hain an, Ajas hat seine Rüstung abgelegt und gräbt nun mit gefurchter Stirne das Schwert, in das er sich stürzen will, sorglich in den Boden ein, das ist gegenüber dem blutigrohen Typus der korinthischen Kunst eine bewußte und glänzende Umschöpfung. Ein Meisterstück an Feinheit der Ausführung und Auszierung ist seine Amphora im vatikanischen Museum mit dem brettspielenden Heldenpaar Aias und Achilleus, von denen jener »drei«, dieser »vier« ausruft. Sie haben über ihrem Panzer einen prachtvoll gestickten Mantel an und ihre an die Wand gelehnten Schilde sind reich verziert. Die Rückseite faßt die Heimkehr der Tyndariden als patriarchalisches Familienbild auf, in dem selbst der Haushund an der allgemeinen Freude teilnimmt. Exekias ist eben nicht bloß ein trefflicher Zeichner, sondern auch ein origineller Künstler, der selbst den geläufigsten Vorwurf anziehend zu gestalten versteht. Ein besonderes Zeugnis geben seine bacchischen Bilder. Der Thiasos, dessen Bilder zu seiner Zeit üppig in die Halme schossen, mit seinen abgebrauchten Späßen, scheint ihn nicht angezogen zu haben. Sein Dionysos läßt sich den Kantharos nicht vom getreuen Silen, sondern von einem schmucken Jüngling Oinopion, seinem Stiefsohn, dem echtbürtigen Athener, Sohn des Theseus und der Ariadne, füllen, und das Innenbild der großen Münchner Schale zeigt ihn in einer ganz einzigartigen Situation. Er fährt, auf einem Schiff hingelagert, mit ausgespannten Segeln und eingezogenem Steuerruder, allein auf hoher See. Eine Schar Delphine kreist um das Schiff, das eine mächtige Rebe, die sich hoch über den Mastbaum hinaufwindet und mit mächtigen Trauben beschwert ist, beschattet. Dies Wunder, das der Gott gewirkt hat, zeigt seine Macht auch über das Meer.

Mit Exekias hat der schwarzfigurige Vasenstil seine höchste Höhe erreicht und nun geht es, anfangs langsam, dann aber in immer rascherem

[1] Hartwig, Meisterschalen S. 402 ff.

[2] Meistersignaturen [2] S. 38. Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. V—VII.

[3] Album des Musées de Province, Taf. XIV S. 66 (Pottier).

Tempo bergab. Die Routine nimmt überhand, die alte handwerkliche Tendenz kommt neugestärkt zum Vorschein und nur wenige Meister heben sich noch ein wenig über das Niveau der Alltäglichkeit. Vor dem völligen Versinken bewahrt die im rechten Moment plötzlich auftretende neue Technik, die das alternde Handwerk frisch belebt und der attischen Vasenmalerei eine neue, glänzende und langandauernde Blütezeit gebracht hat. Doch haben wir vorerst der Bande zu gedenken, die jene mit der freien Malerei verband. Wir können uns diese Verbindung nicht eng genug denken, bedeutet doch das griechische Wort für das Bild »Pinax« ursprünglich die Tontafel, und die Tafelmalerei ist zu jenen Zeiten weder ihrem Material noch ihrer Technik nach von der keramischen verschieden gewesen, und da liegt denn die Vermutung nahe, es hätten dieselben Meister hüben und drüben gewirkt. Was wir von Proben solcher Malerei besitzen, ist auch durchaus geeignet, diese Annahme zu bestärken, es sind zum kleineren Teil Votivplatten, auf denen auch Meisternamen vorkommen, die wir in den Listen unserer Vasenmaler noch zu finden hoffen dürfen, zum andern solche, die zur Verwendung als Grabschmuck dem Totenkult gedient haben. Das umfangreichste dieser Monumente ist ein aus Fragmenten von zwölf Platten bestehender, deutlich in zwei Teile zerfallender Fries im Berliner Museum,[1] dessen erste Hälfte die Trauerfeier, die zweite den Leichenzug darstellt. Die Leiche einer jungen Frau liegt auf der Kline aufgebahrt, von ihrem Gatten und den nächsten Leidtragenden beklagt; im Frauengemach, das sie verlassen hat, sitzt und steht eine Frauenschar, von der eine das Knäblein der Verstorbenen der Amme aus den Armen nimmt. Der Maultierwagen, der die Leiche wegführen soll, wird eben angeschirrt, und der Zug, eine stattliche Reihe von Quadrigen an der Spitze, der Reiter und Fußgänger folgen, wird sich sofort in Beweguug setzen. Zwei der Pferde haben Namen, die auch Exekias verwendet hat, doch ist die Zeichnung, wie man bemerkt hat, der Weise des Nearchos am nächsten. Wir müssen vermuten, die Tätigkeit des alten Eumares sei dem Gewährsmann des Plinius aus einem ähnlichen Werke her bekannt geworden. Die Tafelmalerei auf gebranntem Ton war gewiß eine lange Zeit in Übung. Die uns überlieferte Reihe der Vierfarbenmaler, deren Technik im großen und ganzen mit der der Vasenmalerei identisch gewesen sein muß, reicht bis zum bedeutsamsten Wendepunkt, den die Geschichte der Malerei kennt, bis zur Entdeckung der dritten Dimension auf der Bildfläche, aber noch Zeuxis hat »figlina opera« geschaffen, unter denen wir Gemälde auf Ton zu verstehen haben. Und als die Tonplatte längst durch das Brett ersetzt war, da hat sich doch noch

[1] G. Hirschfeld, Attische Tontafeln, Ant. Denkm. II, Taf. IX—XI und Ath. Pinakes im Berliner Museum, Festschrift für Overbeck S. 1 ff.

die traditionelle alte Weise in der Pflege der enkaustischen Technik erhalten, auf die man ohne die vorgeschichtliche Tonplatte wohl niemals hätte kommen können. Die unauflösliche Verbindung von Hintergrund und Bild im Feuer war da von selbst gegeben, und als man auf diese Verbindung mit der Holz-, Marmor- oder Elfenbeinplatte nicht verzichten wollte, da ergab sich der Ausweg, die Farben einzubrennen, von selbst.

Wie mit der Vasenmalerei, so steht auch mit der Plastik die Malkunst dieser Zeit in intimster Beziehung, die wohl gleichfalls oft zur Personalunion geführt haben mag oder, wie die Inschrift des Antenor lehrt, hart bis an die Grenze dieser. Sie ist ein Erbstück des Zeitalters der Porosskulptur, für welche die Mithilfe der Malerei obligat war. Die Rundplastik in Marmor hat sie bei ihrer energischen Vorliebe für das Nackte rasch in eine untergeordnete Stellung, wie sie sie auch in der Architektur behielt, herabgedrückt, aber im Gebiete des Reliefs, dessen Flächenbehandlung ihr ja in jener Zeit recht nahe stand, hat sie zunächst nicht nur ihre Rolle behalten, sondern sie ist auch selbständig in Mitbewerb getreten. Wir besitzen noch einige kostbare Reste gemalter Grabstelen, allen voran die des Lyseas, die mit der berühmten Aristionstele zusammengefunden ward, — sie sollen uns noch später beschäftigen, — und die Marmorplatte als Bildgrund stammt wohl aus jenem Wettbewerb; aber diese Bilder haben noch etwas starken Surrogatcharakter und lehren uns eindringlich, daß die Malerei in die führende Stellung, die sie sich später errungen hat, nur sehr langsam hineinwuchs.

Wir haben noch eines merkwürdigen Ereignisses zu gedenken, das die aufblühende keramische Industrie förmlich in persönliche Verbindung mit Pisistratos gesetzt hat, der ihr einen ziemlich ausgiebigen Staatsauftrag zuteil werden ließ. Für die Sieger in den wohl von ihm gestifteten Panathenäen setzte er als Preise ansehnliche Quantitäten von sakralem attischen Öl, das zollfrei ausgeführt werden konnte, in Amphoren, die in Bild und Inschrift offiziellen Charakter trugen. Die Vorderseite trug das Bild der Göttin, der die Festfeier galt, und die Bezeichnung: »Ich bin ein Preisstück von Athen«, wozu in späten Tagen noch der Name des Archon kam, die Rückseite ein Bild des Kampfspieles, dem das Preisgefäß galt. In welch hohem Wert diese Gabe stand, sagt uns ein vielzitiertes pindarisches Verspaar (Nem. X, 35), das des Öles wie der buntgeschmückten Gefäße gedenkt, die es umschlossen; und ihre zahlreichen uns erhaltenen Exemplare, wie deren Fundstätten in Italien und Afrika, geben uns von der Bedeutung des Exportes eine anschauliche Vorstellung,[1] während die Archontennamen ihre Dauer

[1] Mon. X, 47 a—g, 48 n. Annali 1877, S. 294 ff. 1878, S. 276 ff. Rayet-Collignon, S. 129 ff.

bis hart an das Ende des vierten Jahrhunderts bezeugen. So tragen sie denn anderthalb Jahrhundert hindurch, allem Wechsel des Geschmackes zum Trotz, ihr altes Kleid; die amtliche Vorschrift hat sich nicht nur auf Darstellung und Inschrift beschränkt, sie hat auch die schwarzfigurige Malerei zu erhalten vermocht, von derem Wesen auch die nichts mehr wußten, die sie auszuführen hatten. Denn gerade dieses klassische Beispiel des Archaisierens, das so oft zur Stütze seltsam anmutender Hypothesen angerufen wurde, zeigt deutlich, daß keine offizielle Macht der Welt hinreicht, Abgestorbenes zu konservieren. Mit der alten Zeit weicht auch die letzte Spur ihres altertümlichen Charakters. Die Inschriftformen machen auch hier alle Wandlungen mit, die sie sonst erfahren; kein archaisierender Buchstabe begegnet uns auf diesen Vasen und das Wort »ich bin« fällt in dem Augenblicke fort, wo die Vorstellung vom lebenden Bildwerk schwindet. Das alte steife Götterbild weicht einem flott gemalten und ebenso verzierten, meist stürmisch voreilenden Palladion, an dem die altertümlichen Züge die Künstler zum Karikieren reizten; die weißen Fleischteile sind beibehalten, aber der Kopf stets in den Stil der Zeit übertragen, und gelegentlich ist kräftige Modellierung der Arme hinzugetan, die den grotesken Eindruck noch erhöht, und in den Kämpferdarstellungen der Rückseiten sticht die schwarze Farbe gegen die recht naturalistischen Darstellungen in einer Weise ab, die eine absichtliche oder unabsichtliche Unkenntnis des alten schwarzfigurigen Stiles zur Voraussetzung hat. Wir können den Abstand voll ermessen, da wir glücklicherweise in der sog. Burgonamphora des British Museum[1] eine der allerersten panathenäischen Vasen besitzen, die wir so nahe als möglich an das Stiftungsjahr 566 setzen dürfen. Ihr Pallasbild ist noch dasselbe, zu dem auf den Vasen des Exekias und seiner Genossen Kassandra vor Ajas flieht, und die Rückseite mit dem siegreichen Zweigespann wirkt mit dem vollen Reiz der Altertümlichkeit. Es ist ein kunstgeschichtliches Dokument von hohem Wert.

In der Zeit des Niederganges der schwarzfigurigen Malerei ragt die Figur des Meisters Andokides bedeutsam hervor,[2] der den Wechsel der Technik in der Zeit seiner Vollreife erlebt hat und sich ihm noch anpassen konnte. Aber das charakteristische Moment für sein Verhalten der neuen Technik gegenüber bleibt doch, daß die überwiegende Zahl seiner uns erhaltenen Werke das Bestreben zeigt, die beiden Techniken miteinander zu versöhnen und die volle Gleichberechtigung zwischen ihnen durchzuführen. Zu den von ihm signierten Amphoren, die auf der einen Seite ein schwarz-

[1] Catalogue B. 130.

[2] Meistersignaturen [2] S. 188. Schneider, Jahrb. IV (1889), S. 195 ff. Hauser, Jahrb. X (1895), S. 156 ff. Norton, American Journ. XI (1896), S. 1 ff. Furtwängler-Reichhold, S. 15 ff. und Taf. 4.

figuriges, auf der andern ein rotfiguriges Bild zeigen, stellt sich die übrige Masse der unsignierten, gleicher Form und gleicher Dekorationsart auch stilistisch so nahe, daß wir alle Zeugen dieses Kompromißversuches auf ihn selbst zurückführen dürfen, ein vergebliches Verfahren, das dem Bilde des kühnen Neuerers, den man aus ihm hat machen wollen, wenig entspricht. Die Priorität der neuen Technik wird wohl im Kreise der Schalenmaler zu suchen sein, wo sie sofort mit dem Anspruch auf Alleinherrschaft auftritt und im siegreichen Durchsetzen desselben diese fast zur vollen Bedeutungslosigkeit herabgekommene Gefäßform an die Spitze der keramischen Industrie bringt. Wir werden diesem Problem später noch eine kurze Betrachtung zu widmen haben, dessen chronologische Seite hoffentlich bald einer endgültigen Lösung entgegengeht. Für Meister Andokides haben wir noch seiner nahen Beziehungen zu Exekias zu gedenken, dessen Vorbild bei ihm allenthalben durchbricht; man hat versucht, sie als befreundete Genossen zu fassen, doch liegt es entschieden näher, in dem jüngeren den Schüler des Meisters zu erkennen, der den Höhepunkt des schwarzfigurigen Stils bedeutet, dann aber muß er ziemlich nahe an das Ende des fünften Jahrhunderts hinabgerückt werden. Von seinem Weihgeschenk auf der Akropolis ist uns leider nichts als die Basis erhalten. Sein Zeit- und Zunftgenosse, der Massenfabrikant Nikosthenes, bildet eine interessante Spezialität der attischen Industriegeschichte. Das Bestreben, mit billigen Surrogaten den chalkidischen Bronzewaaren am italischen Markte Konkurrenz zu machen, hat die Hauptmasse seiner öden Schöpfungen hervorgerufen, und daß er schließlich auch mit der neuen Technik paktiert hat, zeigt wohl deren Macht, aber er ist doch der industrielle Töpfer geblieben, dem eine kunstgeschichtliche Beachtung versagt bleiben muß.

Dem Wechsel der malerischen Technik, der von Athen ausgeht, liegt zeitlich vorauf jener Wechsel im Gebiet der Plastik, der, in der Inselwelt entstanden, nun auch Athen in seine Kreise zieht, die Verdrängung des weichen Porossteines durch den Marmor. Auch hier hat er sich nicht sofort vollzogen und die alte Technik wird den ersten Ansturm der neuen überstanden haben; ihre lange Übung im attischen Lande, deren Zeugnisse wir kennen gelernt haben, kann jedenfalls nicht ohne Einwirkung auf die Marmorskulptur geblieben sein, und da sich schon in jener der spezifisch attische Geist regt, so dürfen wir erwarten, er werde sich auch im neuen Materiale offenbaren.

Die Vorsehung, die durch die ausgiebigen Tonlager für die Entwicklung der attischen Keramik gesorgt hatte, hat auch der Plastik nicht vergessen. Die attischen Berge bestehen ebenso aus Marmor wie die der Inseln, aber die Lagen, in denen das diesem Zweck gewidmete Material zu finden war, konnten erst erreicht werden, nachdem ein Abbau der zutage liegenden,

für architektonische Verwendung geeigneten stattgefunden hatte. Die Bedingung einer mächtigen baulichen Entwicklung, die ohne staatlichen Aufschwung nicht zu denken war, hat die Tyrannis des Pisistratos und seiner Söhne erfüllt, aber vor diese Zeit, wenn auch nahe an dieselbe, fallen die ersten Versuche, das heimische Material, wie es eben lag, für die Plastik nutzbar zu machen. Unter der kleinen Gruppe attischer Werke aus blaugrauem, streifigem, hymettischem Marmor, der später dem von Pentelikon weichen mußte, ragt die schon lange bekannte Figur des »Kalbträgers« besonders hervor. Durch den glücklichen Fund Winters, der ihm seine alte Basis wiedergab, und dessen sorgfältige stilistische Untersuchung[1] sind die rechten Grundlagen seiner kunstgeschichtlichen Behandlung gelegt worden, wenn auch seine Bedeutung von allem Anfang an klarer als seine Deutung feststand. Seine Verbindung mit der Porosskulptur tritt jetzt auch monumental hervor, denn der Block, in dem die schmale Plinthe der Figur mittels Bleiverguß befestigt war, an dem auch die Inschrift angebracht ward, besteht aus Poros; das alte Material erscheint hier noch auf seinem Altenteil, ehe es mit seiner plastischen Geltung völlig zu Ende geht. Die Inschrift in Buchstabenformen, die noch der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts angehören, lautet [K]όμβος ἀνέθηκεν ὁ Πάλου, der Name des Künstlers fehlt ihr, aber diesmal vom Anbeginn; daß sich der Künstler auf der Inschrift, die er doch offenbar selbst anbrachte, vergessen konnte, ist ein für jene alte Zeit bezeichnender Zug. Die Figur selbst ist etwas unterlebensgroß, sie steht fest mit vorgesetztem linken Bein in der Weise der alten »Apollines«, aber nicht völlig nackt. Die Chlamys mit Ärmeln, die bis an die Ellbogen gehen, liegt vorn in zwei bis zu den Knien herabreichenden, fein gesäumten Zipfeln eng an und läßt die Mitte des Körpers in langem Längsstreifen frei. Selbständig tritt sie jetzt nur an den Ärmelrändern hervor, aber die ursprünglich kräftige Bemalung führte aus, was die Plastik nur anzudeuten vermochte. Die Modellierung des Nackten ist nicht erheblich über den Standpunkt, den die Masse jener »Apollines« einnimmt, herausgerückt, Mittellinie und horizontale Inskriptionen der geraden Bauchmuskeln sind schematisiert angegeben, der Nabel ist zum Ring geworden. Schematisch ist auch die Haltung der Arme, die die Beine des auf den Nacken gelegten Tieres fassen, und dennoch ist der Gesamteindruck des Werkes von einer fast befremdenden Lebendigkeit, die ihren Sitz oberhalb des starren Schemas hat, in dem mit feiner Naturbeobachtung durchgeführten Tier, von dem sich der Kopf der Figur wirksam abhebt. Das Schema war nicht ganz neu. Der Darstellung des Hermes, der in gleicher Weise sein Lamm trägt, sind wir bereits begegnet, und Pausanias beschreibt

[1] Winter, Ath. Mitt. XIII (1888), S. 113. Brunn-Bruckmann, Taf. 6 (Ersatztafel).

im Lykeion von Argos das Porträt eines gewissen Biton (II, 19, 5), der auf den Schultern einen Opferstier trug. Der Thron des Danaos neben diesem Bilde, wie seine Stiftungslegende, deren Ausgangspunkt eine ähnliche Weihinschrift gewesen sein wird, lassen uns hier dringend ein altargivisches Dädalidenwerk vermuten, das diesem attischen sehr nahe gestanden haben wird.

Wir dürfen auch wohl die antike Deutung von diesem auf unseren Kalbträger übernehmen. Auch hier wird das Tier, dessen Unterlebensgröße nur der festeren Einordnung zuliebe gewählt erscheint, als Opferstier gelten dürfen und sein Träger der Opfernde selber sein, der sein Bildnis in dieser frommen Haltung geweiht hat. Was ihm an Porträttreue abgehen mag, ersetzt er durch naive Belebung des Kopfes, die an den Blaubart vom Porosgiebel erinnert hat. Ein stilistischer Zusammenhang ist auch unleugbar, er würde noch deutlicher hervortreten, wenn die aus farbigem Stoff gefertigten eingesetzten Augen nicht fehlten, und die Bemalung des Bartes und Haares nicht erloschen wäre. In der Meißelführung hat hier die Gewohnheit des Schneidens noch stark nachgewirkt und Schnittflächen wie Einkerbungen erzeugt, die uns das Schnitzmesser in Erinnerung rufen, das am Poros wie am Holz, aber nicht in ganz gleicher Weise seines Amtes gewaltet hat. Man hat hier, wohl infolge des Zustandes der monumentalen Überlieferung, an die Tradition der Schnitztechnik in weichem Stein gedacht und jene des Holzschnittstiles direkt in Abrede gestellt. Und doch liegt gerade diese Annahme stilistisch näher. Unser Kombos oder Rhombos kontrastiert in der knappen, knochigen Schärfe der Formenbehandlung mit der vollsaftigen, weichen der Porosköpfe, er ist weniger dezidiert attisch, etwas näher der strengen Dädalidenart, und ein Detail scheint ihn ihr noch näher zu rücken. Das Einsetzen der Augen ist dem Steinstil von Haus fremd, es hat sich aber in der direkten Nachkommenschaft der uns verloren gegangenen Holztechnik, in der Bronze- und Chryselephantintechnik förmlich obligat erhalten. Das hängt ursprünglich mit dem verschiedenen Polychromsystem beider Techniken zusammen, das dort die Farben direkt, hier die farbigen Stoffe zur Erzielung der Buntheit in Anspruch nahm, treu dem Gebrauche der mykenischen Kunst. Unser jetzt in so erfreulicher Weise hochgestiegener altattischer Monumentenschatz bietet uns, wenn nicht alles täuscht, die Mittel, diesem Problem näher zu kommen. Eine Reihe von Denkmälern schließt sich direkt an den »Kalbträger« an und zeigt die Weiterentwicklung dieser Richtung, der sich eine andere, die Art der Porosskulpturen fortsetzende, gegenüberstellen läßt. Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Tatsache wird es rechtfertigen, wenn wir, an manchem hier erwähnenswerten Monument vorbei, direkt auf ihre Darlegung lossteuern.

Zunächst würden wir wohl im engsten Anschluß an unseren »Kalbträger« eines arg zerstörten Kopfes im Louvre zu gedenken haben. Von der Statue selbst sind noch Fragmente mitgefunden worden, die an eine Figur in der Art der Apollines denken lassen. Sie stammt aus Athen — eine genaue Fundangabe fehlt begreiflicherweise — und ist von Collignon einsichtig besprochen worden.[1] Auch ihrem Material nach, das kaum richtig als pentelisch bezeichnet wird, gehört sie zu diesem. Doch künstlerisch weit bedeutsamer und, wenn auch nicht intakt, doch viel besser erhalten, mit noch nicht völlig verloschenen Farbspuren, die den lebensvollen Eindruck des Originals steigern, ist der aus der Sammlung Rampin in den Louvre gelangte Kopf, dessen frappante Übereinstimmung mit dem des Kalbträgers keinem Kundigen entgehen konnte.[2] Er teilt das unterlebensgroße Format mit den beiden vorigen, doch ist sein Material bereits parischer Marmor, und darin drückt sich schon rein äußerlich ein Fortschritt aus, der noch stärker in der Formengebung hervortritt. Die Grundzüge aber der Köpfe sind genau dieselben, und dennoch ist hier jedes Detail verfeinert. Das ist ebenso an den Wangenflächen wie an den noch immer etwas henkelartig behandelten Ohren und der Bildung der Augen zu spüren, noch deutlicher aber zeigen es die schmalen Lippen, die nicht mehr bogenförmig nach oben gezogen sind, sondern gerade verlaufen, am allerdeutlichsten jedoch die zierliche Behandlung des Bartes und der Locken. Dort ist der Backenbart — die Oberlippe ist bei beiden nach altertümlicher Sitte rasiert — plastisch bloß als Binde angegeben, der Malerei blieb alles noch zu tun übrig, falls sie wirklich ein mehreres getan haben sollte, was sich füglich bezweifeln läßt; hier hatte sie nur die Haarfarbe anzugeben, das krause Gelocke des kurz geschnittenen Bartes ist in etwas impressionistischer Weise durch ein Netz von Perlenschnüren wiedergegeben. Das langgelockte, sorglich wie zu Festschmuck geordnete Haupthaar ist nach dem gleichen System skizziert; die einzelnen Strähne sind vorn eingerollt, so daß eine Reihe von Rosetten den Abschluß bildet, der Eindruck sich von der Stirn abhebender Locken ist erreicht. Ein Eichenkranz umgibt das Haupt, dessen Bedeutung zweifelhaft bleiben mag, den Porträtcharakter des Kopfes verrät er uns doch, aber den kündet auch das innere Leben, das ihn durchzieht. Es muß an der ganzen Figur noch wirkungsvoller hervorgetreten sein. Die Drehung des Halses sagt uns, daß der Körper im Profil stand und der Kopf sich en face gewendet hat. Die Motivierung dieser Bewegung ist uns mit dem Reste des Werkes verloren gegangen.

Wir können nur vermuten, daß sie mit der priesterlichen Funktion, die

[1] Gaz. arch. 1887, Taf. 11, S. 88 ff. Winter a. a. O. S. 117.

[2] Monuments grecs 1878, Taf. 1 (Dumont). Rayet, Mon. de l'art I, Taf. 18. Collignon, S. 360 Fig. 182. Mon. Piot VII, Taf. XIV, Perrot-Chipiez S. 641.

uns der Eichenkranz andeutet, im Zusammenhang stehen mag. Ist dies der Fall, dann rückt die Figur auch inhaltlich näher an den »Kalbträger«, um sich rein künstlerisch noch weiter von ihm zu entfernen. Was zwischen beiden liegt, gibt uns die Aufnahme der impressionistischen Haarbehandlung deutlich zu verstehen, sie ist ein sicheres Zeichen des ionischen Einflusses, aber der Rampinsche Kopf bedeutet uns noch etwas anderes; sein ungeschwächter Attizismus zeigt uns neben der Aufnahmsfähigkeit auch die Widerstandskraft der altattischen Kunst in hellstem Lichte. Wir werden dies große Kunstwerk in die Glanzzeit der Tyrannis des Pisistratos ansetzen dürfen. In seine nächste Nähe gehört ein bisher wenig beachteter halblebensgroßer in Eleusis gefundener Jünglingskopf im athenischen Nationalmuseum,[1] aus Inselmarmor, der gleichfalls eine starke Wendung zeigt und sich von der Masse der archaischen Skulpturen in Athen durch eine befremdende Lebhaftigkeit auszeichnet, die sofort die rechte Analogie wachrief. Dem Kalbträger näher steht die Mundbildung, die Lippen sind auch hier im Kreissegment verzogen, die glatten Wangen werden aber durch dieses Lächeln weit stärker belebt, die Augen sind bei völliger formaler Übereinstimmung mit denen des Rampinschen Kopfes doch des gleichen Eindruckes wegen größer gebildet; besonders lehrreich ist der Vergleich des hier gleich sorgfältig und nach demselben Prinzip behandelten Haarschmuckes, den statt des Kranzes eine Binde umgibt. Die Locken fallen vorn in derselben Zahl und Teilung, nach der Stirnmitte zu beiden Seiten geordnet, aber es sind »Korkzieherlocken«, die die Bronzetechnik imitieren. Rückwärts fallen sie lang in den Nacken, endigen hier in jene dort vorn erscheinende Rosetten, doch zeigt sich auch hier die Einwirkung der Bronze, indem sie nicht mehr an den Seiten vorquellen.

Der eleusinische Kopf gehört mit dem Rampinschen in die Generation nach dem »Kalbträger« und dem Pariser Kopf aus gleichem Material. In der dritten Generation, dem Ende der Pisistratidenzeit, wird die gleiche Richtung durch einen wohl aus Athen stammenden, aus der Sammlung Sabouroff in das Berliner Museum gelangten Porträtkopf vertreten, ein hochbedeutendes viel gewürdigtes Werk.[2] Die neue Zeit kündigt sich hier schon in dem Schnurrbart an, der kurz gehalten ist, wie der Backenbart, für dessen Herstellung ein neues Verfahren eingeschlagen ward, das einen weiteren Schritt auf dem impressionistischen Wege bedeutet. Die festgeglättete Oberfläche wurde durch das Spitzeisen so bearbeitet, daß sie völlig durch-

[1] Gut erläutert von Philios, Eph. arch. 1889, Taf. 5, 6 S. 123 ff.

[2] Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. III, IV. Berlin. Ant. Skulpt. 308. Julius Lange, Darstell. d. Menschen S. 33 Fig. 7. Winter, Griech. Porträtkunst S. 7 f. Brunn-Arndt, Gr. Porträts, Taf. 23, 24. Graef, Jahrb. XIV (1899), S. 87 ff. Harald Hofmann, Jahrb. f. klass. Phil. 1900, S. 208 f.

brochen erscheint; die Regelmäßigkeit der Perlschnurtechnik ist bewußt über Bord geworfen. Die Malerei hat hier natürlich mitgeholfen, ihre Spuren haben sich noch am rechten Augapfel erhalten. Die auffallendste Eigentümlichkeit ist jedoch die Haarbehandlung, die man als ein Äußerstes archaischen Individualisierens verstanden wissen wollte, indem man die wie eine Kappe um den Schädel gelegte, scharf geränderte rauhe Schicht für die aparte Haartracht des Dargestellten hielt, der sich, sehr gegen die Mode seiner Zeit, bis auf die Haut habe scheren lassen. Diese kräftig wirkende Anomalie hat Graefs überzeugende Annahme beseitigt, jene Schicht sei unter einem Bronzehelm verschwunden, den der Kopf ursprünglich trug und für dessen Aufnahme sie zugerichtet war; damit ist die Deutung auf ein Porträt, und zwar auf das einer hervorragenden Persönlichkeit dieser Zeit geradezu geboten, wenn auch zugleich jenes Moment in Wegfall gekommen ist, welches am Energischsten zu ihr gedrängt hat. Wir können Graefs Ausspruch: »Was in dem Kopfe so stark und individuell wirkt, wird eher auf die persönliche Kraft des Künstlers, als auf ein bestimmtes zugrunde liegendes Naturobjekt zurückgehen« rückhaltlos beistimmen. Es war völlig verfehlt, hier der Individualität des Dargestellten zuzuschreiben, was der des Darstellenden allein angehört. Das typische Element ist auch in diesem Werke durch seinen festen Anschluß an die oben behandelte Reihe mit Händen zu greifen. Der Meister hat auf eine ganze Reihe von starken Mitteln verzichten können, mit denen seine Vordermänner hantierten. Die Ohren sind in ihre richtige Stellung herabgerückt und naturalistisch durchgebildet, die Fortschritte in Mund- und Augenbildung sind fast die gleichen, wie an der Bartbehandlung, und doch ist der lebensvolle Eindruck, den jene auf seltsamen Umwegen erreichten, hier gewahrt, aber individuell verdichtet ist er da so wenig wie dort. Das lehrt auch seine direkte Fortsetzung im attischen Strategenporträt. Doch davon später.

Zunächst haben wir den Versuch zu wagen, zu dieser Reihe männlicher Gestalten die parallele weibliche herauszufinden. Für den »Kalbträger« hat das bereits Winter getan. Wohl können wir seiner Zuteilung der beiden Sphinxgestalten der Akropolis nicht beistimmen,[1] doch hat er einen Kopf gleichen Fundortes mit einer Haarbinde veröffentlicht, der zwar einen etwas jüngeren Eindruck macht, aber im ganzen dem Rampinschen doch ferner steht. Ein Kopf der Elginschen Sammlung, wahrscheinlich gleicher Herkunft, im British Museum, der früher nur aus der stilistisch ungenügenden Abbildung (Anc. marbl. IX, 40, jetzt Lechat, S. 385) bekannt war, wird, wie er gesehen hat, dem Kalbträger noch näher stehen. Diese völlig geschwisterliche Ähnlichkeit ist jedoch für unsern

[1] Ephimeris 1883, Taf. 12. Lechat, Au Musée, S. 387 Fig. 42.

Zweck nicht ganz ausreichend, da das Geschlecht des Kopfes fraglich bleibt; Winter hält ihn für männlich, weiblich mit Fragezeichen sagt der Katalog des British Museum (I, 150). Indes, wenn uns der Mangel eines Bartes bei diesen Köpfen in Verlegenheit bringt, so erledigt sich damit eigentlich unsre Frage. Eine ganze weibliche Gestalt im Stile des Kalbträgers ist uns derzeit nicht erhalten.

Die rechte Schwester des Rampinschen Kopfes besitzen wir in einer ganzen Figur unter den Frauengestalten des Akropolismuseums und zwar in einer der am besten erhaltenen derselben.[1] Daß sie mit diesem in irgend einem Zusammenhange stehe, ist nicht verkannt worden, aber die seit Winter geltende Meinung sieht in ihr das fremde ionische Vorbild, nach dem der attische Meister seine etwas ungeschickte Haarbehandlung stilisiert habe. In diesem für den Eindruck des Rampinschen Kopfes so wichtigem Detail tritt allerdings jener Zusammenhang faßbar hervor. Die in die Stirne herabfallenden Strähne sind in der gleichen Ordnung gerichtet und endigen in derselben Einordnung als Rosetten. Freilich die Strähne selbst sind nicht mehr als Perlschnüre, sondern in freier Weise gebildet. Doch zeigt uns der eleusinische Kopf das gleiche Streben wenn auch in andrer Gestalt, und da läge die Vermutung näher, in der Akropolisfigur die jüngere Schwester zu sehen, vorausgesetzt, daß, was man bisher nicht beachtet hat, jene Analogie auch weiter geht. Vor allem muß hervorgehoben werden, welche fast vereinzelte Stellung diese Frauenstatue sowohl im Frauensaal des Akropolismuseums, wie im Akropoliswerke einnimmt. Sie fällt aus der Menge der für chiotisch in Anspruch genommenen durch einen seltsam berührenden Individualismus heraus, und wie ihre Haartracht von der jener grundverschieden ist, so hat auch ihr Kopftypus ganz andere Art. Das scharf geschnittene Gesicht mit der etwas langen, leichtgebogenen Nase hat weder chiotischen noch ionischen Typus, viel mehr ist darin vom Fortleben dädalidischer, wenn auch stark abgedämpfter Traditionen zu spüren, und die physiognomische Ähnlichkeit mit dem Rampinschen, namentlich aber mit seinem eleusinischen Gegenstück würde noch schlagender hervortreten, wäre da wie dort der größere Teil der Nase noch erhalten, die zum ähnlichen Verlaufe ansetzt. Sie im einzelnen aufzeigen, tut wohl nicht not, nur so viel sei bemerkt, daß der jüngere Charakter sich nicht auf die Haarbehandlung beschränkt, sondern gleichmäßig seinen Ausdruck findet in einem stärkeren Naturalismus, der ihr zeitlich eine Mittelstellung zum Sabouroffschen Kopfe hin zuweist. Und doch ist das stilisierende Prinzip in ihr wirksam. Der überfallende Saum des ihre Brust nach links überquerenden

[1] Collignon, Taf. 1. Brunn-Bruckmann, Taf. 458. Musées d'Ath., Taf. III u. IV. Lechat, Au Musée, S. 203 Fig. 22.

Gewandstreifens ist als Ornament gebildet, was für das »Ornamentmotiv der Stirnlocken« am Rampinschen Kopfe die Annahme einer Rückbildung ausschließt. Einen weiteren Fortschritt in derselben Richtung bedeutet ein Frauenkopf der Akropolis, dem ein Stück Kinn und Nase fehlt, es ist der Rest eines ganz nahe verwandten Exemplars, doch ist hier die gleiche Frisur weit freier behandelt. Aber eine völlig frappante physiognomische Übereinstimmung verbindet diese Akropolisstatue mit der in Delphi zutage gekommenen Karyatide vom Schatzhaus der Siphnier, dem merkwürdigen Gegenstück der früher behandelten Ionierin von dem der Knidier.[1] Dieser sich von selbst aufdrängenden Tatsache hat bereits Homolle in beredten Worten Ausdruck verliehen, wenn wir auch den Folgerungen, denen er zuneigt, uns nicht anzuschließen vermögen. Die geschwisterliche Ähnlichkeit geht so weit, daß die Ergänzung des Kopfes der delphischen bis in die eingesetzten Bronzelocken in dem der Akropolis ein sicheres Vorbild finden würde, und selbst die Fragmente der Gestalt lassen deren ganz ähnlichen Aufbau noch erkennen. Wir werden zum mindesten geneigt sein, beide Figuren derselben Werkstätte, wenn nicht demselben Künstler zuzuweisen, und es hat gewiß nichts einer besonderen Erklärung Bedürftiges, einen attischen Meister für den Skulpturenschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi anzunehmen. Der Vergleich mit der Karyatide vom knidischen Thesauros zeigt uns wohl das ionische Vorbild, aber auch die spezifische Eigenart attischer Kunst. Der Unterschied der tektonischen Gestaltung des Polos und seines figuralen Schmuckes ist besonders lehrreich. Hier ist nichts von dem überquellenden Reichtum der Zierlust, aber der Übergang von der Trägerin zum Gebälk ist weit organischer durchdacht und diese selbst in besseres Verhältnis zu ihrer tektonischen Umgebung gebracht.

Das charakteristische Element dieser ganzen Gruppe ist ihre scharfe, knappe Formenbehandlung, das Erbe des dädalischen Holzschnittstiles und ihre energische Belebung. Aber erst die Gegenüberstellung läßt ihre Eigenart bestimmter erfassen. In dieser zweiten Reihe glauben wir die legitime Fortsetzung der Porosgiebel erkennen zu müssen. Sie führt von da in direkter Linie zu der von Studniczka so glücklich wiederentdeckten Giebelgruppe des vorpersischen Parthenon — und das ist jetzt, wo wir den geschichtlichen Zusammenhang dieser beiden Monumente kennen gelernt haben, noch bezeichnender geworden —, ja, wie wir sehen werden, noch ein ziemliches Stück darüber hinaus. Doch auch jene vorläufigen Grenzen zeigen immerhin, daß sich ein großes Stück ihrer Geschichte auf der Akropolis abgespielt hat, und sprechen beredt für ihren attischen

[1] Bull. de corr. hell. XXIV (1900), Taf. V—VII, S. 582 ff. (Homolle). Fouilles de Delphes IV, fasc. 1 Taf. XXVI.

Charakter. Hierher gehören als besonders alte Zeugen die beiden Sphinxgestalten der Akropolis. Der Vergleich ihrer Köpfe mit dem »Blaubart« läßt die von Winter angenommene Beeinflußung durch fremde Kunstweise recht hypothetisch erscheinen. »Die Gesichter sind rund und voll, die Pupillen gewölbt, aber die Bildung des Mundes und die Einfachheit der Haarbehandlung ist noch die alte.« Aber gerade was sie von jener Gruppe scheidet, verbindet sie mit dieser. Die volle und förmlich saftige Gesichtsbildung, die breiteren Lippen, das starke Kinn, Augenbildung und Gesamteindruck lassen die schlagende Ähnlichkeit mit dem Blaubart nicht verkennen, die selbst durch die »ausdruckslose Arbeit« noch hervorleuchtet.

Es ist ein ziemlich starker Sprung, der uns von da wohl über eine volle Generation hinab zum Jacobsenschen Kopfe führt, der ganz nahe an den Gigantengiebel gehört, und doch die wesentlichen Grundzüge dieses Typus wahrt, indem er sie mit frischem Geist erfüllt. Dieses Prachtstück archaisch attischer Skulptur, dem Rampinschen Kopfe ebenbürtig, aber überlebensgroß, ist in die Glyptothek zu Ny-Carlsberg aus der Sammlung Rayet gekommen,[1] es stammt aus Athen, doch sind die verschiedenen Angaben über die Fundstelle gleich verdächtig. Die deformierten Ohren lassen den Athleten erkennen, ein von dem späteren Siegerbilde her wohlbekannter naturalistischer Zug, dessen Vorkommen hier überraschend wirkt; Kraft und Energie prägen sich im Antlitz aus. Es ist etwas grobfleischig, doch mit wirklichem Lebensgefühl modelliert. Die Backenknochen springen stark vor und heben sich wirksam, aber allzuscharf und unvermittelt von der weichen Wangenfläche ab, die Lippen sind breit, etwas aufgeworfen, lebenswahr gebildet und zu einem Lächeln verzogen, das wenig mehr von archaischer Grazie hat, die Unterlippe ist durch einen Spalt geteilt und ebenso das kräftige etwas vorspringende Kinn; nur die großen, vorquellenden und noch etwas schief gestellten Augen sind echt altertümlicher Art. Das Haar liegt eng um die Schädeldecke, die Ausführung durch Strichelung und Abtreppung hat an die Bronzetechnik erinnern lassen und mit Recht. Wir besitzen noch eine Kleinbronze,[2] die ihr in ihrem Kopftypus so frappant nahe steht, daß sich der Gedanke an die gleiche Werkstatt aufdrängt, scheint sie uns doch eine authentische Vorstellung der ganzen Statue zu bieten, für die auch ihr Fundort, die Akropolis, bedeutsam sein wird. Sie steht, noch ganz im Schema der Apollines, gerade mit vorgesetztem linken Bein, die Arme im Ellbogen leicht gebeugt, doch ist der starre Schematismus der Haltung durchbrochen, indem sich der linke Unterarm höher hebt. Die Hände sind zur Faust geballt und in der jederseits

[1] Arndt, La Glypt. Ny-Carlsberg, Taf. 1 und 2 mit der Literaturangabe, Collignon, S. 361 Fig. 183.

[2] Ridder, Bull. d. corr. hell. XVIII (1894), Taf. 5, 6. Bronzes de l'Acropole 740.

eingebohrten Höhlung können nur Haltern gesteckt haben. Damit gewinnt das alte Schema neues Leben, und der hochgehobene Kopf verstärkt den Ausdruck der momentanen Spannung. Die Deutung erhebt das verquollene Pankratiastenohr über jeden Zweifel, es gibt im kleinen genau die Form wieder, die wir am Jacobsenschen Kopfe beobachtet haben.

Wie uns diese Einzelheit von der Sorgfalt der Arbeit überzeugt, so zeugt auch die Behandlung des Nackten von gründlichem Studium, das im gleichen Maße der Rückseite gewidmet ist, wie der Vorder- und Seitenansicht. Bezeichnend hierfür ist die von Furtwängler vorgeschlagene Zuteilung an die äginetische Schule, welche bei dem gegenwärtigen Zustand unseres Wissens in zahlreichen Fällen nur den Wert einer Anerkennung für ein altertümliches Kunstwerk besitzt, dessen anatomische Durchbildung über das gewöhnliche Maß herausragt. Indes nicht der Attizismus dieser Figur steht in Frage, das Problem, das sie uns bietet, ist ein weit feineres, es gilt nunmehr ihr Verhältnis zu dem Kopf in Kopenhagen klar zu stellen. Am faßbarsten zeigt es uns die Übereinstimmung der Haaranlage. Sie ist im Grundzuge die gleiche, nur daß die Bronzetechnik die Strichelung feiner durchzuführen gestattet hat, während der Marmorarbeiter nur ins Große gehen konnte, dies aber in vollem Verständnis für die Eigenart seiner Technik getan hat. Die schlagende Ähnlichkeit bleibt nicht auf die Mißbildung des Ohres beschränkt, ist auch die Stirn etwas niedriger geraten, die Augenbildung ist dieselbe, die Backenknochen treten gleich bestimmt hervor, alle die reichen Einzelheiten der Mund- und Kinnbildung wiederholen sich, es ist nicht mehr stilistische, es ist volle physiognomische Ähnlichkeit, für die es nur eine Erklärung zu geben scheint, die uns das Thema diesmal gestattet. Von den beiden Werken, die sich wie Modell und Ausführung zu einander verhalten, ist das eine das Siegerbild derselben Persönlichkeit vom gleichen Meister als rechte Siegerstatue in Marmor aufgestellt, und das andere Mal in kleinem Bronzevotiv der Göttin geweiht. Auch die stärkste stilistische Übereinstimmung sieht anders aus, dafür bietet sich uns ein treffliches Beispiel in einer zu Akragas gefundenen, bis zu den Knien erhaltenen Marmorstatue, deren »auffallend große stilistische Übereinstimmung« mit der Bronze der Akropolis von dem Herausgeber im »Einzelverkauf« (759/60) genügend betont wird. Es ist außerordentlich lehrreich, dem Verhältnis dieser drei so eng zusammengehörigen plastischen Werke genauer nachzugehen. Der unleugbare Bronzecharakter der sizilischen Figur, der sich auch in der gleichen Strichelung verrät, ließe eine nähere Verwandtschaft beider Werke in etwa gleicher Distanz von dem Marmorkopf vermuten, aber gerade die Partie, welche die schlagendste technische Analogie aufweist, zeigt das Gegenteil. In der Haaranordnung geht die Agrigentiner Figur ihre eigenen Wege. Stirn und Nackenrolle

sind säuberlich von der übrigen Haarmasse geschieden, und die kappenartige Anlage, die den beiden andern gemeinsam ist, weicht hier einer kunstvolleren Frisur. Die Agrigentiner Figur repräsentiert einen Brudertypus, sie geht direkt oder indirekt auf die gleiche Werkstatt zurück, deren Ruhm in der Ferne sie verkündet. Wenn ihr Herausgeber, den Spuren Furtwänglers folgend, diese für Ägina in Anspruch nimmt, so sind seine Argumente nicht derart, um eine ausführliche Polemik zu lohnen.

Als zweites Beispiel für unsere These mag noch ein Kopf im Louvre herangezogen werden,[1] der dem Jacobsenschen nahe steht wie ein etwas jüngeres Werk desselben Meisters, aber doch sein Eigenleben wahrt. Die Haare sind kraus geringelt, Backenknochen, Mund und Augen ganz ähnlich in allen Grundzügen, das Verhältnis ist ein recht brüderliches, aber seine individuelle Verschiedenheit von den früheren kann kaum entgehen. Noch wertvoller für die Erkenntnis, welch bedeutsame kunstgeschichtliche Stellung dem Meister des Jacobsenschen Kopfes zukomme, ist eine stilistische Beobachtung Graefs geworden, die zunächst in der Fassung einer Vermutung auftrat, welche einer genaueren Prüfung nicht stand hielt, aber durch diese sich als fruchtbar erwies. Die unsicheren Angaben über den Fundort dieses Kopfes ließen in ihm die Meinung aufkommen, er könne von der Giebelgruppe des alten Athenatempels herstammen. Nach dem Zeugnis der Bronze darf diese auch aus manchen andern Gründen bedenkliche Vermutung als erledigt betrachtet werden, indes von allen, die sich mit jenen Giebelgruppen beschäftigt haben, ist das Zutreffende des zugrunde liegenden stilistischen Urteils anerkannt worden, und seine Richtigkeit vorausgesetzt, wird die Fassung, die wir ihm zu geben haben, lauten müssen: der Meister unserer Athletenstatue ist identisch mit dem, welchem der große Auftrag zufiel, die Giebel des alten Parthenons mit plastischem Schmuck zu versehen.

Die Wiederentdeckung des vorpersischen Athenatempels auf der Akropolis, eine der glänzendsten und folgenreichsten Taten Dörpfelds, hat die zuerst von Studniczka angebahnte Zuteilung der nun durch Schraders Untersuchung der seither so stark gemehrten Fragmente einer Gigantomachie in den Giebel dieses Tempels fast zur unmittelbaren Folge gehabt. Wir haben schon früher Wiegands Entdeckung gedacht, dem wir die Erkenntnis vom ursprünglichen Kerne dieses Baues, dem alten Hekatompedon, verdanken, der die Porosgiebelgruppen trug. Nun wurde er umgebaut und durch eine Ringhalle erweitert von sechs Säulen Front und zwölf an den Langseiten. »Das Material und die Technik ihrer Fundamente und ihres Oberbaues sind dieselben wie am älteren Dionysos-Eleuthereus-

[1] Bull. de corr. hell. XVI (1892), Taf. V S. 447 ff. (Collignon).

Tempel in Athen, wie am älteren Telesterion in Eleusis und an dem Tempel der Alkmäoniden in Delphi.« Die Säulen, Epistyle, Triglyphen und Geisa sind aus piräischem Poros hergestellt und mit sehr feinem Stuck überzogen worden, Metopen, Giebel und Dach aus demselben pentelischen Marmor, der für die Giebelskulpturen verwendet wurde. Der Umbau selbst gehört demnach noch in die Pisistratidenzeit, daß aber seine Fertigstellung, Giebelgruppen und Dach, wohl schon in die republikanische Zeit fallen, ist sehr wahrscheinlich. Nach der Zerstörung durch die Perser wurde der Tempel selbst notdürftig wiederhergestellt, die Säulenhalle aber nicht, ihre Reste wurden geradezu als Steinbruch behandelt; wir wundern uns darüber nicht mehr, seit wir wissen, daß es erst Perikles war, der den Plan der Neuschmückung der Akropolis mit architektonischen Meisterleistungen in Angriff nahm. Der Umbau kann von dem ursprünglichen Kerne nicht allzuviel gewahrt haben. Mußte doch der Oberbau vom Gebälk an in Wegfall kommen, die Cellawände wurden bis zur Gleiche des Pterons überhöht, und da mußten sich auch die Säulenpaare der Eingangshalle und des Posticums zu einer Höhe strecken, die mit ihrem Durchmesser nicht mehr in dem Verhältnis stand, das der Dorismus gestattete. Wie diese Schwierigkeit gelöst ward, ergab Dörpfelds Hinweis auf ein in der Nähe gefundenes ionisches Kapitell, dessen Zuteilung bis dahin nicht gelungen war. Die dorischen Innensäulen sind in ionische verwandelt worden, und nun hat Schrader die alte Vermutung, das Relief der sog. »wagenbesteigenden Frau« habe zu einem Fries gehört, der an diesem Tempel angebracht war, mit neuen Gründen verstärken können. Wir werden auf dieses Kunstwerk noch zu sprechen kommen und heben hier nur die merkwürdige Tatsache hervor, daß die so spezifisch attische Durchdringung des dorischen Stiles mit ionischen Elementen, wie sie vor allem der Parthenon des Iktinos zeigt und als charakteristisch für die Epoche des Perikles gelten darf, eigentlich schon in diesem Bauwerk zutage tritt, wenn auch der Anlaß dazu in äußeren Bedingungen liegen mochte. Es ist doch auch in diesem Sinne der Vorläufer des Parthenon gewesen.

Wir besitzen nur die Reste der Gruppen des einen Giebels,[1] ohne für die Frage, was der andere enthielt, eine Antwort zu haben. Ein passenderer Schmuck als das Bild der Gigantomachie, in der Athena eine hervorragende Rolle zuteil ward, ließ sich für den Giebel ihres Tempels kaum finden. Sie nimmt auch die Mitte ein, zu ihren Füßen liegt zusammengebrochen ihr Gegner, auf den sie mit mächtigem Schritt eindringt, sie

[1] Studniczka, Ath. Mitt. IX (1886), S. 185 ff. Schrader, Ath. Mitt XXII (1897), S. 59 ff. Zu der reichen Literatur über die Athenetempel der Akropolis Michaelis, Arch. Jahrb. XVII (1902), S. 1 ff., Wiegand, a. a. O. S. 126 ff. Taf. XVI, XVII.

hält ihn am Helm gepackt und stößt ihm die Lanze in die Brust; vergebens sucht er durch die Drehung des Oberleibes dem Stoß auszuweichen, er erreicht damit nur die Absicht des Künstlers, ihn in die Vorderansicht zu bringen und die Wirkung der Mittelgruppe damit zu steigern. Die übrigen Figuren entsprechen sich in beiden Flügeln symmetrisch. Am besten sind die die Ecken füllenden kriechenden Giganten erhalten, die von auffallender Größe sind. Von den Zwischengruppen besitzen wir nur die Reste zweier vorstürmender, kämpfender Götter, von ihren sicher vorauszusetzenden Gegnern sind keine gefunden. Sie sind bedeutend kleiner gehalten als die Giganten, den Anlaß zu deren Charakterisierung als Riesen haben die räumlichen Verhältnisse des Giebels geboten. Schon in diesem Punkte zeigt sich der gewaltige prinzipielle Fortschritt gegenüber dem Standpunkt der Porosgiebelskulptur, die ihre Figuren in den Rahmen zwängte, so gut es eben gehen will, während hier der Versuch vorliegt, seine zwingende Kraft künstlerisch zu nutzen. Charakteristisch ist noch, daß die Mittelgruppe aus fehlerfreien Blöcken mit größter Sorgfalt gearbeitet ist, während die Eckfiguren, Material wie Arbeit, geringwertiger sind. Die Bemalung ist diskret geworden und hat das Nackte unberührt gelassen, auch das Gewand Athenens ist nur mit farbigen Borten geziert gewesen, die schuppige Ägis allein hat ein Stück alter Buntheit hier bewahrt. Der stilistische Zusammenhang mit der Formengebung der größeren Porosgiebel ist geradezu augenfällig; es ist dieselbe ins Große und Volle gehende, echt plastische Weise, kräftig schwellendes Leben wiederzugeben, nur mit weitaus gesteigerter Meisterschaft. Leider fehlen die Köpfe der Götter und Giganten bis auf ein paar Schädelstücke, der längst bekannte Athenens ist vereinsamt geblieben, wir werden sie uns in der derberen Art des Jacobsenschen Kopfes zu denken haben. Es herrscht gegenwärtig volle Übereinstimmung über die Tatsache, daß diese beiden Köpfe durch die Bande der engsten stilistischen Verwandtschaft miteinander verknüpft sind, die sich nicht bloß in der gleichen Gesamtanlage und vielfacher Übereinstimmung der Einzelheiten kundgibt, es ist auch dieselbe künstlerische Auffassung, die beide durchweht, deren individuelles Walten nur in Worte zu fassen wäre, die dürftig klängen. Sie offenbart sich am stärksten in den kleinsten Variationen, die den Athletenkopf von dem der Göttin wirksam scheiden: die feinere Mundbehandlung, die dessen Weichheit völlig wahrt, aber einen Zusatz von Vornehmheit enthält, den wir dort gern entbehren, die geringere Hebung der Backenknochen, welche die Wangen glatter und zarter erscheinen läßt, und selbst die begreiflicherweise grundsätzlich verschiedene Haaranordnung läßt die gleiche großzügige Manier nur noch deutlicher hervortreten. Eine andere Lösung als die bereits früher ausgesprochene Annahme desselben Meisters für beide Werke darf geradezu als ausge-

schlossen gelten. Damit tritt aber nicht nur die große künstlerische Begabung, sondern auch die hohe zeitgenössische Geltung unseres Anonymus in hellstes Licht. Der Staatsauftrag zum Schmuck des attischen Hauptheiligtums wird damals kaum weniger bedeutet haben, als der gleiche, der fast ein Jahrhundert später an eine uns bekannte Adresse ging; es muß einer der ersten Künstler seiner Zeit gewesen sein, und wie wir noch sehen können, daß dieser Ruf nicht ins Ausland ging, so glauben wir auch, daß er nicht fehl ging. Es wird vielleicht kein hoffnungsloses Unternehmen sein, den Spuren seiner weiteren künstlerischen Wirksamkeit nachzugehen, sie führen, wie man gesehen hat, in die Nähe des Meisters Antenor, doch sicher nicht direkt bis zu ihm; seine Frauenfigur auf der Akropolis wird wohl eine Verwandte sein, aber die Schwester des Jacobsenschen Athleten und der Athena vom alten Tempel ist sie nicht. Diesen Titel kann eine andere Frauengestalt der Akropolisfunde für sich in Anspruch nehmen, die große im März 1887 gefundene, welche Winter in seinem Aufsatz zuerst abgebildet und dort vermutungsweise auf Endoios zurückgeführt hat.[1] Den Zweck, dies Werk aus der Masse der chiotischen als eines der rein attischen herauszuheben, hat diese Vermutung erfüllt, darüber hinaus verträgt sie keine Prüfung. Von all den Frauengestalten des Akropolismuseums ist sie im Aufbau die großzügigste, sie steht schlicht in monumentaler Ruhe da; fern von aller ionischen Koketterie zieht und hebt sie nicht an ihrem Gewande, das sie in strengen Faltenzügen umgibt, zu denen der schmale sichtbare Streifen des leicht gewölbten Kolpos des Untergewandes eine belebende Kontrastwirkung bietet. Die nur kurz andeutende Bearbeitung der Rückseite betont den Gegensatz zu den ionischen Schwestern noch stärker. Unschwer erkennen wir hierin die künstlerische Eigenart unseres anonymen Meisters wieder, und unsere Erwartung, sie im Kopftypus klar ausgeprägt zu finden, geht vollständig in Erfüllung.

Hier ist von dem mit dem Namen Endoios geforderten Dädalidenstil keine Spur zu finden, und die geschwisterliche Ähnlichkeit mit dem Kopenhagener Athletenkopf und dem der Athena des Giebels tritt in allen Grundzügen unverkennbar hervor, er scheint direkt von jenem zu dieser hinüberzuleiten. Die hohe Stirn, die Dreiteilung des Gesichts kehren an beiden wieder, die Wangenbildung scheint genau die Mitte zu halten, die Backenknochen treten nicht so mächtig hervor, wie beim Athleten, aber doch fühlbarer als bei der Göttin, und auch der Ausdruck des Mundes verhält sich ähnlich. Der kleine Spielraum, den die Differenz jener beiden übrig zu lassen scheint, wir meinen ihn hier voll ausgenützt zu sehen, und es ist eigentlich schwer zu sagen, zu welchen von beiden sich dieser Kopf

[1] A. a. O. S. 135. Collignon, S. 344 Fig. 173. Lechat, S. 153 Fig. 9.

hinüberneigt. Diese Entscheidung möchte man von der Haarbehandlung erwarten, und natürlich spricht die allgemeine Anordnung zugunsten Athenas, aber die gleiche Art der Behandlung, die dort schon klar hervortritt, offenbart sich hier noch bestimmter. Die schlichte, kappenförmige und doch lockere Anlage, die diskrete, doch lebendige Andeutung der Wellenlinien, erinnern trotz des Eindringens der künstlichen ionischen Scheitelbildung an die Weise des männlichen Kopfes. Dies stilistische Ergebnis bildet einen neuen Ruhmestitel unseres Meisters, es zeigt uns die Gabe, seine persönliche Eigenart dem gestellten Problem genau anzupassen, hinter denen sie doch in ihrer wuchtigen Größe unverkennbar hervortritt.

In seine nächste Nähe scheint auch ein Werk zu gehören, dessen Fundort freilich in eine ganz andre Richtung hinweist, die Aphrodite mit der Taube im Museum von Lyon, die aus der alten Phokäerkolonie Marseille stammt.[1] Das vielbesprochene Kleinod archaischer Kunst glaubte man förmlich selbstverständlich als phokäisches Erzeugnis ansehen zu müssen, und doch ist auch diesmal das Nächstliegende nicht das Richtige. Wir waren bei der voraufgegangenen Besprechung der phokäischen Kunst nicht in der Lage, von diesem Hauptwerke Gebrauch zu machen, aus dem einfachen Grunde, weil es keinerlei stilistische Verwandtschaft weder mit jenen Werken zeigte, die wir für diese in Anspruch nehmen konnten, noch mit irgend einem der gesicherten Gesamtreihe der ionisch-kleinasiatischen Kunst. Und die Versuche, die alten Götterbildner jener Gegend gewaltsam zu ionisieren, konnten doch zu dem gleichen Verfahren an diesem Götterbilde kaum ermutigen. Es hat auf die Dauer doch nicht verkannt werden können, daß seine stilistischen Kennzeichen nach dem Akropolismuseum hinweisen, und Studniczka hat die Verwandtschaft mit dem Kopfe eines noch kurz zu erwähnenden auf der Akropolis zutage gekommenen Oberteiles einer Frauenstatue erkannt, die Wolters gleich nach ihrem Auftauchen zutreffend mit der Figur des Antenor verglichen hatte. Damit war zunächst die Möglichkeit gegeben, dies Werk als Zeugen des an sich zweifellos ionischen Einflusses auf die altattische zu verwerten, indes, da es seine Ahnenreihe bis auf die Porosgiebel der Akropolis zurückführen kann, so wird man seinen attischen Ursprung kaum in Zweifel ziehen können. Studniczka hat auch darin recht, daß er ihn etwas älter ansetzt, als die Statue des Antenor. Seine nächste Analogie bietet die Athena vom Giebel des alten Tempels, und auch die Gewandbehandlung hat gar wenig von spezifisch ionischer Weise und gleicht in dem breiten flotten Faltenwurf am besten noch der an der Athena; daß es, wenn nicht

[1] Gaz. arch. 1876, Taf. 21 S. 131 (Lenormant). Bazin l'Aphrodite marsellaise du Musée de Lyon, Collignon, S. 190 Fig. 90.

der gleichen Meisterhand, doch der gleichen Werkstatt entsprang, glauben wir zuversichtlich aussprechen zu dürfen. Unsere Vorstellung von der Leistungsfähigkeit der altattischen Kunst wird durch dieses anmutvolle Götterbild wesentlich gesteigert, und wenn uns die Tatsache ihres Fundes im alten Phokäerlande auch überrascht, so liegt doch darin kein Grund, dies sichere Zeugnis, welches sie von attischer Gegenströmung ins Ioniergebiet ablegt, zu verwerfen. So sind wir nun geraden Weges zu jener Frauengestalt der Akropolis gelangt, die durch Studniczkas glänzende Wiederaufrichtung auf ihre alte Basis als Werk des Meisters der ersten Gruppe der Tyrannenmörder urkundlich gesichert ist[1] und der kunstgeschichtlichen Forschung dadurch einen Haltepunkt bietet, dessen Bestimmbarkeit nur mit einer relativ kleinen Fehlergrenze behaftet ist, deren Spielraum weiter zu verringern, sie erfolgreich unternommen hat. Die Statue des Antenor errinnert wohl in der Größe des Aufbaues an die Frauenfigur des anonymen Meisters, die wir oben behandelt haben, aber schon die ersten auffallenden Unterschiede sagen uns, daß in der kurzen Zwischenzeit die Macht des ionischen Einflusses wohl bis zu seinem Höhepunkte gestiegen ist. In ihrer zierlichen Haltung, die nicht recht zur angeborenen Größe stimmen will, der Gewandung und deren technisch raffinierten Behandlung durch starke Unterschneidung, wie sie die fortgeschrittene Marmortechnik der Chioten gelehrt hat, stimmt sie mit der Gesamtmasse der »chiotischen« Figuren der Akropolis, von denen sie sich doch wiederum durch den Typus des leider arg zerstörten Kopfes ebenso bestimmt wie durch den wuchtigen Aufbau abhebt. Es steckt ein echt attischer Kern in dieser ionischen Hülle und der altertümliche Charakter tritt noch besonders klar hervor, wenn man an den Vergleich mit den Neapler Statuen der Tyrannenmörder geht, da dieser Figur doch wohl die Aufgabe zufallen muß, die alte Frage, ob wir in dieser eine Nachbildung des ursprünglichen Werkes desselben Meisters oder des um eine Generation jüngeren Ersatzes durch Kritios und Nesiotes besitzen, endgültig zu entscheiden. Wenn ihr Wahrspruch, der zugunsten der jüngeren Meister lautet, nicht jene unbedingte Anerkennung gefunden hat, die nun auch ihr Entdecker fordert, so hat er doch auch die von ihm zuerst vertretene Anschauung nur durch die Annahme eines Zeitunterschiedes zwischen beiden Werken begründen können, der die Frauenfigur förmlich zum Anfangspunkt, die Tyrannenmörderstatuen zum Endpunkt der künstlerischen Laufbahn Antenors gemacht hat.

Das archaische Element läßt sich gerade an jener Einzelheit gut aufzeigen, die für den Vergleich mit dem Harmodioskopfe einen Anhalt zu

[1] Studniczka, Jahrb. II (1887), S. 133 ff. Brunn-Bruckmann, Taf. 22. Ant. Denkm. I, Taf. 58 (Wolters, S. 42 ff.). Collignon, S. 366 ff. Fig. 186.

bieten schien, dem gelockten Haar, das sie von den übrigen Frauenfiguren der Akropolis mit ihren zumeist künstlicheren Frisuren scharf heraushebt. Die altertümliche Bildung dieser Locken hat schon Graef dargetan; in ihrem spiralen Charakter, wie in der ornamentalen Ordnung erinnern sie stark an die des früher behandelten Kopfes vom Louvre. Altertümlich ist auch die Struktur des Kopfes, wie alles was sich vom Gesichtstypus erkennen läßt; eine genauere Gradbestimmung ergibt der Vergleich mit jenem der Werke des anonymen Meisters, den wir eben genauer kennen gelernt haben. Äußerlich scheidet sich die Antenorfigur durch die eingesetzten Augen, die hier besonders verständlich sind, da uns die Bronzetechnik für diesen Meister literarisch überliefert ist, aber im übrigen ist eine starke Annäherung zu verzeichnen, die sich sowohl in der Breite der Anlage, wie in dem starken vorspringenden Kinn und der Führung der Augenbrauen offenbart. Für das Fehlende bietet leider das von Graef besprochene Oberteil einer Frauenstatue von der Burg keinen Ersatz, doch ist es der Antenorfigur so nahe verwandt, daß man wohl wagen darf, auf den gleichen Meister zu raten.[1] Derselbe breite Schulterbau, eine ganz nahe verwandte Haarbehandlung, die herabfallenden Haarstränge gleich geordnet und gekerbt, die gleiche Gesichtsfülle, die geschwisterliche Ähnlichkeit verleugnet kein Zug, und Studniczkas Vergleich mit der Aphrodite von Marseille ergänzt den Beweis dieser nahen Verwandtschaft, aber die arge Zertrümmerung läßt uns den Gesichtstypus auch hier mehr ahnen als genießen. Da tritt nun ergänzend ein männlicher Kopf des British Museum ein, auf den die Publikation Collignons das allgemeine Interesse gelenkt hat.[2] Seine Herkunft ist in Dunkel gehüllt, aber sein Stil ließ auch dem Herausgeber keinen Zweifel, daß er in nahe Beziehung zur Figur des Antenor gehöre und wenn er den Jacobsenschen Kopf, wie den von ihm selbst herausgegebenen des Louvre zur Erläuterung des Gesichtstypus dabei herangezogen hat, so können wir darin nur die Probe auf die Rechnung finden. Noch bestimmter hat sich Studniczka in gleichem Sinne ausgesprochen unter neuerlicher Betonung der Ähnlichkeit: »diese Verwandtschaft legt den Gedanken nahe, daß wir hier ein Werk aus seinem Kreise, wenn nicht gar aus seiner Werkstatt vor uns haben. Allerdings ein wesentlich jüngeres — unsern Kopf möchte ich am ehesten in die Zeit der Tyrannenmörder Antenors setzen und gerne für die annähernde Veranschaulichung seines Harmodios benützen.« Dabei fehlt auch nicht ein uns willkommener Hinweis auf den Gigantengiebel des alten Tempels. Die faßbarsten Momente

[1] Ath. Mitt. XV (1890), S. 4, vgl. Wolters, Ath. Mitt. XII (1887), S. 264. Studniczka, Röm. Mitt. III (1888), S. 286 Anm. 30. Lechat, S. 343 Fig. 33.

[2] Bull. de corr. hell. XVII (1893), Taf. 12 und 13, S. 294 ff. Studniczka, Jahrb. XI (1896), S. 263 ff. Fig. 6.

dieses sich von selbst aufdrängenden Vergleiches liegen in dem »trapezförmigen Gesichtsumriß«, dem gleichverzogenen breiten Mund, dessen weit über den des Jacobsenschen Kopfes hinausgehende lebensvolle Durchbildung uns hier unversehrt erhalten ist, im fleischig vorstehenden Kinn, in den stark betonten und doch nicht mehr isoliert herausragenden Backenknochen, den leeren, für Einlagen reservierten Augenhöhlen, am schlagendsten aber in den gleichen drei Reihen von Schneckenlöckchen über der Stirne, die in ihrem Schnitt wie in der Erhebung und der ornamentalen Anordnung ganz genau übereinstimmen. Wäre uns der Kopf der Frauenfigur besser erhalten, so würde jene zeitliche Differenz wohl auf ein Minimum herabsinken; das schwellende Leben dieses Antlitzes sagt uns wohl, was wir dort verloren haben, und die Probe hiefür ließe sich durch eine gleiche Zerstörung des Abgusses wohl erbringen, aber einen Anlaß zur Reserve bezüglich der Meistertaufe bieten diese anders unerklärbaren Analogien nicht. Ohne eine prinzipielle Einwendung fürchten zu müssen, spricht man heute von unsignierten Gefäßen des Amasis, wie des Exekias, tauft Meisterschalen ohne Zahl, und wenn gelegentlich dabei Mißgriffe vorkommen mögen, das Verfahren selbst haben sie nicht diskreditiert. Die gewaltig gemehrte Fülle der originalen Überlieferung der archaischen plastischen Kunst reicht derzeit zu ähnlichem Verfahren noch nicht aus, doch beginnen bereits deutlich neben und infolge der stets fortschreitenden stilistischen Scheidung in zusammenhängende Gruppen auch die Anfänge einer Erkenntnis individueller Elemente archaischer Künstlerpersönlichkeiten hervorzutreten, naturgemäß im Anschlusse an relative Fixpunkte, wie es der Gigantengiebel und die Antenorfigur sind, die ein Stück literarischer Tradition in sich schließen oder bergen. Die Vorbedingung hiefür liegt in dem Zusammentreffen der Urteile kundiger Betrachter, das eine Gewähr gegen willkürliche Einfälle bietet. Wir haben diese dort wie hier feststellen können und zögern darum nicht, die Zuteilung des Kopfes des British Museum an Antenor nur von der einen Bedingung abhängig zu machen, daß die Akropolisfigur den Platz auf der diesen Künstlernamen tragenden Basis nicht verlassen müsse.

Ein besonderes Interesse bietet der Kopf des British Museum noch durch seine Frisur, ein durch die falsche Ergänzung ihrer freien Endigung etwas beeinträchtigtes Prachtexemplar des ionischen Krobylos, der in Thukydides' und Aristophanes' Tagen als das Wahrzeichen der guten alten Zeit der Großväter galt. Schüchterne Ansätze zu dieser außerordentlich künstlichen und stattlichen Haartracht lassen sich namentlich auf Vasen des Exekias fast regelmäßig nachweisen, indes in dieser imponierenden Form, wie sie unser Kopf zeigt, kommt sie in Attika doch erst in einer jüngeren Reihe von Monumenten vor, die dieser förmlich zu eröffnen scheint und

zwar in einer so reichen Zahl, daß sie den Eindruck der plötzlichen Invasion einer neuen Mode macht. Es ist eine fundamentale Tatsache, die uns die trachtgeschichtliche Forschung aller Zeiten lehrt und sie zu wissenschaftlichem Range erhebt, daß sich in den Wandlungen der Tracht geschichtliche Ereignisse abspiegeln. Es gibt wohl nur eines, welches wir hinter dieser vermuten können, das in ganz Attika das ionische Stammesgefühl plötzlich aufflammen machte: der ionische Aufstand vom Jahre 499. Damals erschien Aristagoras als Hilfesuchender in Athen, das sofort für die Befreiung Ioniens gewonnen war, gewiß in der feierlichen Tracht seiner Heimat, die von diesem Tage an die Bedeutung eines politischen Bekenntnisses für jeden athenischen Patrioten haben mochte, zumal Sparta sich ablehnend verhalten hatte auf Betreiben desselben König Kleomenes, der kurz zuvor mit seinem Heere die junge attische Demokratie niederzuwerfen gedacht hatte. Und wie hoch die Wogen der Begeisterung trotz dem raschen Abschwenken des athenischen Hilfsgeschwaders doch gingen, hat die Tiefe der Erregung nach der Kunde vom Fall des altbefreundeten Milet gezeigt, die in der Tragödie des Phrynichos einen ganz ähnlichen Ausdruck fand, wie der Tag von Salamis in den Persern des Aischylos. Sind diese Voraussetzungen richtig, dann gestatten sie uns, den Kopf des British Museum genauer zu datieren, wir werden ihn so nahe wie möglich an jenen Anfangstermin hinansetzen dürfen. Die Urheberschaft des Meisters Antenor kann dadurch nicht berührt werden, daß er ein paar Jahre jünger geworden ist als dessen einziges literarisch überliefertes Hauptwerk.

Mit fast gleicher Bestimmtheit wie den Londoner Kopf glauben wir noch den behelmten bärtigen Kopf aus Olympia, wenigstens der Werkstatt des Meisters Antenor zuweisen zu dürfen, der von Treu durch die immerhin wahrscheinliche Zuteilung eines Armes mit einem Schildfragment, dessen Abzeichen Phrixos auf dem Widder bildet, auf das Siegerbild des Hoplitodromen Eperastos bezogen wurde.[1] Diese vielfach verhandelte Frage tritt für uns gegen die stilistische stark zurück, und da hat Wolters bereits nach der rechten Richtung gewiesen, ohne damit rechten Anklang zu finden. Auch hier hat die Mehrung des archaischen Materials größere Klarheit gebracht und besonders lehrreich dürfte der Vergleich gerade mit dem Londoner Kopfe sein. Das bezeichnende Wort von Flasch »ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in Formen archaischer Etikette aus« erscheint wie auf jenen gemünzt. Aber nicht auf ein Porträt hin zielt »die über jedes Idealmaß hinausgehende Konvexität der saftigen Fleischformen«; diese wie die starke Ausladung der Backenknochen, die weiche,

[1] Olympia III, Taf. 6, 1—4. Treu im Textband S. 29 ff. Friederichs-Wolters, Nr. 316. Flasch in Baumeisters Denkm., S. 1104 U, f.

doch nicht »individuell« geformte Mundpartie zu fast behäbigem Lächeln verzogen, sind eine beiden gemeinsame typische Grundlage. Dazu treten noch weitere technische Züge. So die leeren Augenhöhlen und die in drei Reihen geordneten Schneckenlöckchen über der Stirn; daß die der beiden oberen Reihen am olympischen Kopfe einzeln gearbeitet und dann eingesetzt wurden (ein Stückungsverfahren, das auch auf der Akropolis vorkommt), ist kein Unterschied, ein solcher scheint vielmehr der fehlende Krobylos zu sein. Aber der Helm sitzt ihm fast wagrecht auf dem Haupt, so daß man da Krobylos darunter vermuten möchte, und zeigt an der Seite einen seltsamen Ausschnitt, der ein Stück Zeug sichtbar werden läßt, das man als einen Teil des Helmfutters erklärt hat, es ist aber nur der Bandstreifen, der das aufgebundene Haar zusammenhält. Das Barthaar ist zierlich herausgraviert, man verspürt auch da die Einwirkung der Bronzetechnik. Die Sorgfalt der Arbeit, die technische Meisterschaft lassen den Versuch einer bestimmteren Zuteilung an einen hervorragenden attischen Meister des beginnenden fünften Jahrhunderts wagen, zumal da doch Olympia als der Ort der Aufstellung mitspricht.

Wir haben noch einen Blick zu werfen auf das bereits berührte Problem, welches diese starken stilistischen Annäherungen der Antenorköpfe mit jenen des Meisters vom Giebel des alten Tempels bietet. Der Vergleich des Jacobsenschen Kopfes mit dem des British Museum zeigt ihre Art am deutlichsten, aber es ist nicht leicht, sie in Worte zu fassen. Klar ist nur, daß hier eine Fortentwicklung in der Richtung des Weichen, Fleischigen, Lebenswarmen vorliegt, die nichts von den Grundzügen, die sie mit neuem Geist erfüllt, preisgibt. Das ionische Raffinement sitzt hier nicht bloß im Krobylos, es beherrscht die gesamte Behandlung der Oberfläche, und doch gibt es kein ionisches Werk, das diesem stilistisch so nahe stände, als der Jacobsensche Kopf. Zur Erklärung dieser Tatsache genügt die Annahme des zeitlichen wie des Schulzusammenhanges, in dem der jüngere Meister zu dem älteren stand; aber für diese etwas allgemeinen Formeln scheint die Inschrift der Antenorbasis wie die drei mit der Künstlerinschrift Euenor auf der Akropolis[1] eine speziellere Fassung nahezulegen, denn daß uns die letzteren ein drittes Mitglied derselben Künstlergeneration bieten, darf man als selbstverständlich betrachten. Es ist eine ebenso naheliegende als unbeweisbare Hypothese, in diesem letzteren Namen den unseres anonymen Meisters zu sehen, doch kann außer seiner durch die Stelen bezeugten umfangreicheren Tätigkeit auf der Akropolis noch ein auffallendes Indizium für diese geltend gemacht werden. Eine dieser Stelen hat ein mit Schuppen bemaltes Kapitell, die genau so blau, rot und farblos wechseln wie jene an

[1] Lolling, Nr. 44—46. Jahrb. III (1888), S. 274. Collignon, S. 350 Fig. 175.

der Ägis der Athena vom alten Hekatompedon. Indes diese Hypothese soll nur dem Zwecke dienen zu zeigen, daß die stilistische Tradition auch in diesem wie in so vielen Fällen der antiken Kunstgeschichte auf der Grundlage der Familientradition ruhen könne. Mit Antenor hat der attische Archaismus die Höhe seiner Entwicklung in der Richtung, nach der das archaische Lächeln hinwies, erreicht. Die strengere Lebensauffassung, für die die Perserkriege Griechenland erzogen haben, spiegelt sich auch in dem Antlitz der Kunstwerke. Die nach unten orientierte Härteskala, mit der die alten Rhetorenschulen die Stilentwicklung maßen, versagt hier. Die Entwicklung geht nicht geradlinig weiter, und die nächste Generation zeigt einen starken Einschlag von Atavismus, aber auch in der Gruppe des Kritios und Nesiotes läßt sich noch eine Reminiszenz an die Kunstwerke der Porosgiebel aufweisen. Doch wir haben das Problem der beiden attischen Kunstreihen bis zu einem Ruhepunkte verfolgt und müssen nun das darüber Versäumte nachzuholen suchen und eine Reihe von Monumenten betrachten, die das Bild der altattischen Kunst dieser Epoche vervollständigen helfen. Da fordert zunächst das alte Sitzbild der Athena von der Akropolis ein paar Worte.[1] Längst bekannt, hat es früher als eine der wenigen Proben der archaischen Plastik eingehende Beachtung gefunden, die wir für diesen Torso jetzt nach der ungeheuren Vermehrung des Materiales kaum mehr übrig haben. Man hat in ihr ziemlich allgemein das Athenabild des Meisters Endoios angenommen, das Kallias geweiht hatte und Pausanias vor dem Erechtheion sah.

Es ist allerdings sehr seltsam, daß dieses Anathem den zweimaligen Persersturm überdauert haben soll, und man möchte doch lieber an eine Wiedererrichtung denken, zumal das Geschlecht der Daduchen auch damals gar reich und mächtig war, aber wir besitzen vom Meister Endoios doch noch zwei Inschriften, die uns seine Tätigkeit im Athen der Pisistratidenzeit bezeugen. Wir haben des Endoios als eines kretischen Dädaliden und seiner Götterbilder in Holz und Elfenbein zu Erythrä, Ephesos und Tegea bereits früher gedacht, in Attika lernen wir ihn hingegen als Marmorbildner kennen. Darin liegt kein Widerspruch, zumal wir in jener vom Kalbträger ausgehenden Reihe die Einwirkung des altdädalischen Holzschnittstiles deutlich ausgeprägt fanden; wir besitzen demnach in diesem Namen einen überlieferten Vertreter dieser Richtung. Eine andre Frage ist freilich, ob jene von Otto Jahn begründete Vermutung, in dem Torso der Akropolis seine für Kallias gearbeitete Statue wiederzuerkennen, haltbar sei. Wäre der Kopf derselben erhalten, so ließe sich über ihre Familienangehörigkeit be-

[1] Zur Literatur Reinach Le Bas, Voyage archéologique S. 51. Collignon, S. 338 Fig. 169. Brunn-Bruckmann, Taf. 145.

stimmter urteilen, der Fall der Locken schließt eine Ähnlichkeit mit der kretischen Sitzfigur nicht absolut aus, doch läßt sich nur sagen, daß sie bei aller Schlichtheit der Behandlung nichts von steifer Feierlichkeit bewahrt und, namentlich den Sitzbildern der Branchidenstraße gegenübergehalten, durch den Mangel an symmetrischer Gebundenheit angenehm auffällt. In dieser freieren Art des Sitzens mit dem den Boden nur berührenden, zurückgesetzten rechten Fuß ist etwas von der lebhaften Auffassung des archaischen Athenatypus auch ins Sitzbild übertragen.

Wir wenden uns nun der Betrachtung einiger attischen Grabstelen dieser Zeit zu, unter denen die Aristionstele längst zu allgemeiner Berühmtheit gelangt ist, die sie nicht bloß durch ihre vorzügliche Ausführung verdient hat. Sie trägt auch den Namen ihres Meisters Aristokles, und diese in jener Zeit nicht ungewöhnliche Meisterangabe, zu der uns in den übrigen Fällen, die Stele des Naxiers Alxenor ausgenommen, nur das Werk fehlt, hat leider in späterer Zeit keine Nachahmung gefunden. Das attische Grabrelief bleibt anonym, wie um jene große Schöpfung der attischen Plastik förmlich als Gesamtleistung erscheinen zu lassen. In ihren Anfängen war sie es nicht, die sind jedoch auch kaum auf attischem Boden zu suchen. Die ursprüngliche Grabstatue, deren Herrschaft wir so manche der uns erhaltenen Apollines verdanken, wurde wohl aus ökonomischen Gründen durch das einfachere Grabrelief zurückgedrängt, vielleicht war dies auch in seinen Anfängen von der Luxusgesetzgebung unterstützt, die ihm in seiner vollsten Entwicklung ein jähes Ende bereitet hat, aber der Beginn scheint auf die Marmorarbeiten in den Brüchen von Paros und Naxos zurückzugehen; die wenigen ständigen Typen, die in einer beschränkten Anzahl von Variationen vorkommen, werden vielleicht dort ihre erste Redaktion erhalten haben. Die Vorgeschichte der attischen Grabstele spielt freilich auf ionischem Gebiete, das sie von der mykenischen Kunst empfing, aber jene Ausbildung zum Grabdenkmal, die auch auf die moderne Kunst so fruchtbar eingewirkt hat, hat sie doch erst in Attika erhalten. Als kräftiger kerniger Ausdruck altathenischer Tüchtigkeit mutet die Aristionstele an,[1] wie schon die falsche Etikette als »Marathonkämpfer« besagen will. Sie hält das Bild des Verstorbenen in vollem Waffenschmuck fest. Er steht ruhig in Paradestellung da, den Speer »bei Fuß«, trefflich in den schmalen Raum hineingepaßt, und mit einer alle Einzelheiten umfassenden Liebe ausgeführt. Das Relief hat nur eine geringe Erhebung, die Farbe, jetzt fast verblichen, wirkt stark mit, so daß es eigentlich zwischen Malerei und Plastik schwebt. Der Grund war rot gefärbt, der Panzer blau und die

[1] Conze, Gr. Grabr., Taf. II 1. Im Text dazu die reiche Literatur. Zuletzt v. Kekulé, Sitzgsber. d. Berl. Akad. 1902, S. 387 f. Brunn-Bruckmann, 41a. Collignon, S. 386 Fig. 201.

Verzierungen desselben hoben sich wieder in der roten Grundfarbe ab, es sind drei Mäanderstreifen, ein Stern auf der Schulterklappe und ein Löwenkopf an deren Ende. Die Treue in der Wiedergabe des Kostüms geht so weit, daß auch der an einem Faden hängende Schlüssel für das Öffnen und Schließen dieser Klappen nicht vergessen ist. Das in Locken geordnete Haar und der Bart waren braunrot bemalt, auch die Buchstaben der Inschriften sind mit roter Farbe lesbarer gemacht. Der Name des Dargestellten im Genitiv, wie oft auf den schwarzfigurigen Vasen, ist unten am Sockel angebracht, auf der Fußleiste des Reliefs steht die Künstlersignatur Ἔργον Ἀριστοκλέους. Noch einmal begegnet uns auf attischem Boden die Inschrift desselben Meisters in der gewöhnlichen Form Ἀρ. ἐποίησεν, aber leider ohne das Werk selbst.

Die Aristionstele stammt von einem Grabhügel an der attischen Ostküste, wo wir uns den Bestatteten als großen Grundbesitzer zu denken haben. Mit voller Wahrscheinlichkeit hat Wilamowitz-Möllendorf ihn mit dem jetzt aus Aristoteles' Politeia in dieser seiner rechten Namensform bekannt gewordenen hervorragenden Parteigänger des Pisistratos identifiziert.[1] Fünfzig Schritt weiter fand sich in gleicher Lage eine zweite Stele, die als würdiges Gegenstück zu jener dient; ihre Inschrift besagt, Semon habe sie seinem Sohne Lyseas gesetzt.[2]

Die Figur des Verstorbenen ward diesmal einfach auf die glatte Stele gemalt, ein Verfahren, welches öfters angewendet wurde und den Zusammenhang der Relieftechnik mit der Malerei durch diese Art von Stellvertretung kräftig bekundet. Nur wenige Reste ließen das ursprüngliche Vorhandensein des Bildes noch vermuten, erst eine im Jahre 1878 von dem Architekten Friedrich Thiersch vorgenommene Reinigung und genaue Untersuchung der Stele hat es uns, wenn auch nicht in alter bunter Farbenpracht, wieder beschert. Dem Kriegerbilde stellt sich nun das des Priesters gegenüber. Im langen Mantel, den er über dem Chiton trägt, steht Lyseas, er hält in der gehobenen Linken die Lustrationszweige, die Rechte senkt den Kantharos zu frommer Spende. Vom Kopfe der Figur ist uns leider nicht viel mehr als das Bartende erhalten. Die Komposition füllt in gleicher Weise den Rahmen wie an der Aristionstele, die sorgfältige Strenge der Zeichnung hat an die Art des Vasenmalers Andokides erinnert. Der Grund war wohl auch hier rot, von dem sich die Figur in ihrem vermutlich weißen Feierkleide hell abgehoben hat. Am Sockel ist das Bild eines Reiters auf sprengendem Rosse, dem zur Linken ein zweites lediges Pferd folgt, gemalt, es kommt in gleicher Weise mehrfach vor und wird wohl kaum auf

[1] Aristoteles und Athen I, S. 261.

[2] Conze, Taf. I. Ath. Mitt. IV (1879), Taf. I, II, 1, 3. S. 36 ff. (Löschcke).

einen Sieg im Wettrennen deuten, sondern als Abzeichen des vornehmen Rossezüchters gelten müssen. Ein Fragment einer Grabstele aus der Sammlung Barracco in Rom,[1] das schon im Altertum den Weg aus seiner offenbar attischen Heimat nach Italien gefunden hat, bildet eine Art Übergang zwischen beiden Stelen. Die Füße und das Lanzenende lassen uns das Hoplitenbild der einen ergänzen, während der Reiter, diesmal auf ruhigem Roß, die gleiche Stelle wie dort einnimmt. Während die Lyseasstele derzeit wenigstens ihrem Typus nach eine einsame Stellung einnimmt, kehrt das Hoplitenbild in einer stattlichen Reihe von Variationen wieder, ein an sich eigentlich natürliches Verhältnis, aber keines ragt an Kunstwert an das Werk des Aristokles heran, den man jedoch kaum als den Schöpfer dieses Typus in Anspruch nehmen kann. Der Leichtbewaffnete ist nur durch ein in Athen gefundenes arg zerstörtes Bruchstück vertreten.[2] Ein bärtiger, barhäuptiger Mann schleudert den an der Schlinge gefaßten Speer. Die Darstellung verlangte eine größere Breite als die gewöhnliche und man hat sie darum dem Grabrelief nur zögernd zugeteilt, auch greift die Darstellung einer Aktion über das typische Daseinsbild hinaus. Für beide Besonderheiten hat ein jüngst in Athen zutage gekommenes Grabdenkmal überraschende Analogie geboten. Es ist eine breite Stele, oben durch einen plastischen, in ionische Voluten endigenden Streifen abgeschlossen, über dem sich ein verlorener Aufsatz befand.[3] Dargestellt ist ein nackter Krieger mit einem Helm, den ein mächtiger Kamm ziert, auf dem Kopfe, im Kniela ufschema vorwärts eilend, die Hände an die Brust gelegt; der Kopf ist zurückgewendet und hinabgesenkt, der Ausdruck des Schmerzes unverkennbar, obgleich es nicht ganz leicht ist, sich darüber Rechenschaft zu geben, mit welchen Mitteln ihn der Meister hervorgebracht hat. Was er darstellen wollte, kann doch nur ein im Kampfe gefallener Krieger sein, dem das Denkmal galt, und er ist vor der Schwierigkeit nicht zurückgeschreckt, dies in einer Einzelfigur zu verbildlichen. Eine kleine herrliche Bronze der Sammlung Canessa[4] von zweifellos altattischer Arbeit lehrt uns, wie er seine Aufgabe angefaßt hat. Sie stellt einen Läufer im gleichen Schema der Beinstellung wie der Armhaltung dar, nur ist hier der unbedeckte und reich frisierte Kopf geradeaus gewendet. Eine einfache Variation genügte, um seinen Krieger daraus zu bilden, den er auch bis auf den Helm nackt gelassen hat. Die Arbeit ist vortrefflich und mit liebevoller anatomischer Beobachtung durchgeführt. Die Behandlung der Haare erinnert insofern an die der Antenorstatue, als auch hier um den Schädel kurze Haarringel

[1] Coll. Barracco, Taf. 23. Conze, Taf. 9, 1.

[2] Annal. 1875, Taf. P. S. S. 296 ff. (Klein), Conze Taf. VI 1.

[3] Im Nationalmuseum, veröffentlicht von Philios, Eph. arch. 1893.

[4] Abgeb. Coll. d'Antiquités gr. et rom. (Verkaufskatalog vom Mai 1903) Taf. X Nr. 304.

liegen, während von den Schläfen und im Nacken Locken herabhängen, deren Enden in ähnlicher Weise eingerollt sind, wie, in allerdings feinerer altertümlicher Zierlichkeit, am Rampinschen Kopfe und dem ihm folgenden Frauenbilde der Akropolis. Das Relief wird wohl in das letzte Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts gehören und der Feldzug, in dem der Dargestellte gefallen ist, wird vielleicht der siegreiche gegen die Koalition der Böoter und Chalkidier im Jahre 506 gewesen sein.

Gleichartige räumliche Bedingungen haben auch dem Grabbilde des Ritters jener Zeit eine eigene Stellung zugewiesen.

Als Stelenbild allein eignete es sich nicht, und wo wir es als Beizeichen solcher begegneten, sehen wir es seinen Pakt mit dem alten Grabaufsatz schließen. Das bezeichnendste Beispiel ist das Grabmal von Lampträ in Form einer Basis, in deren Einsatz kaum etwas anderes als eine Sphinx gesessen haben wird.[1] An der Stirnseite trägt sie in einfacher Linienumrahmung das Bild eines jungen Ritters, neben dessen Pferde noch ein zweites durch Wiederholung der Umrisse angedeutet ist, und an den beiden Schmalseiten klagende Gestalten, rechts eine männliche, links zwei weibliche, die sich das Haar raufen. Die Zeichnung ist ganz flach gehalten, es sind einfach in den Stein geschnittene Linien, die Ausfüllung ist der Farbe überlassen worden, von der uns begreiflicherweise, da dies Monument schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zutage lag, nichts erhalten ist. Wir werden den Ritterbildern, die sich nun einmal in den schmalen Rahmen der Stele nicht zwängen ließen, noch in voller Rundplastik auf der Akropolis begegnen und der Reiter von Vari beweist auch, daß es in der gleichen Form für Grabeszwecke verwendet war; aber in diesem Rahmen begegnen wir doch noch dem Bilde des in voller Jugendkraft Verstorbenen als Palästriten. Es ist nur ein kleines Stück, das wir im Fragment der Diskobolstele besitzen,[2] aber von ganz erlesenem Reize, wie alle die vorhergenannten, bis auf das Barraccosche Bruchstück, attischen Fundortes und attischen Marmors. Der jugendliche Diskobol hält mit der Linken den Diskos geschultert, so daß sich von dessen Rund sein Profil wie ein Münzbild abhebt. Sein in den Nacken herabhängender Haarbeutel ist am Ende von einer Drahtspirale umfaßt, in der Studniczka glücklich die so oft mit dem Krobylos zusammengenannten Tettiges erkannt hat. Die Züge des Profils sind von überraschender Lebenswärme, die förmlich individuell anmutet, aber doch auch einen starken Beisatz archaischer Herbheit enthält. Eine stilistische Verwandtschaft zum Jacobsenschen Kopf macht sich leicht bemerkbar. Ein köstliches Gegenstück besitzen wir seit kurzem in einem

[1] Ath. Mitt. XII (1887), S. 105 ff. (Winter). Brunn-Bruckmann, Taf. 66. Conze, Taf. XI. Collignon, S. 383 Fig. 198.

[2] Conze, Taf. 4. Collignon, S. 385 Fig. 200. Kekulé a. a. O. S. 396.

vom Berliner Museum erworbenen Fragment einer Stele mit dem Oberteil einer jugendlichen weiblichen Figur,[1] der Kekulé eine eingehende Studie gewidmet hat. Aber die von ihm so stark empfundene Ähnlichkeit dieses Mädchenkopfes mit dem des Aristion finden wir nicht so zwingend, wie die gleichfalls hervorgehobene mit dem Diskophor. Überraschend ähnlich ist die Bildung der Nasenflügel, des Mundes wie der Augen, und doch die Differenzierung durch einen Zusatz von Liebreiz vollzogen, der diesem Stück einen besonders künstlerischen Wert verleiht, die Modellierung ist noch weicher und wärmer, aber es sind doch Bruder und Schwester, neben denen sich der Aristion wie ein Onkel ausnimmt, womit wir das chronologische Verhältnis dieser Monumente auszudrücken wünschen. Wir fügen hier noch ein bemaltes Bruchstück an, das aus Sunion stammen soll und sich jetzt gleichfalls im Berliner Museum befindet,[2] dem der pentelische Marmor als Ursprungszeugnis dient. Die Farben sind verschwunden, aber die von ihnen einst gedeckten Flächen haben der Verwitterung, die den Grund, der offenbar farblos war, ergriffen hat, widerstanden. So hebt sich von diesem jetzt hell ein Jünglingskopf im Profil ab, von feiner, an die ältesten Erzeugnisse des rotfigurigen Vasenstiles gemahnenden Zeichnung, mit dem es auch die kurzgewellte Umrißlinie des Haares teilt; auffallend ist die wohl angegebene, aber verkehrt nach außen gestellte Tränendrüse. Die kleine Reihe dieser Typen altattischer Stelen wird durch eine ihr völlig gleichartige vermehrt, die uns in einem jüngeren Exemplar eines naxischen Meisters vorliegt, die in Orchomenos gefundene, mit einer stolzen metrischen Künstlerinschrift versehene: »Alxenor, der Naxier, machte mich, sehet wie schön nur.«[3] Zum Krieger, Priester und Palästriten tritt hier das Daseinsbild des Landmannes. Der Dargestellte steht im Rahmen der Stele mit überschlagenen Beinen auf seinen unter die Achsel gestemmten Stab gestützt, er ist in einen langen Mantel gehüllt, und neigt den Kopf zu seinem Hunde herab, der sich mit den Vorderpfoten an den Leisten der Stele in die Höhe reckt, um die Heuschrecke zu erhaschen, die ihm sein Herr mit der Rechten hinhält. In diesem dem Leben entnommenen Spiel ist kein tiefer Sinn verborgen. Der Landmann ist der natürliche Feind des schädlichen Insektes und als solchen hat ihn der Meister gefaßt, zugleich mit seinem treuen Hund, der die Abneigung des Herrn auf seine Weise teilt. Das Bild ist mit sichtlicher Kunst in den Raum hineinkomponiert und liebevoll

[1] Über das Bruchstück einer altattischen Grabstele. Sitzgsber. d. Berl. Akad. 1902, S. 387 ff.

[2] Ant. Skulpt. Nr. 734. Conze, Taf. VI 2. Bull. de corr. hell. VIII (1884), Taf. 14.

[3] Zur Literatur Friederichs-Wolters, Nr. 20, abgeb. Collignon, S. 255 Fig. 120. Brunn-Bruckmann, Taf. 41b. Die Neapler Stele Friederichs-Wolters Nr. 21. Collignon, S. 256 Fig. 125, die aus Korseia Körte, Ath. Mitt. III (1878), S. 313 Taf. XVIa.

ausgeführt. Die Verkürzung des rechten Fußes ist zwar mißlungen, doch der Versuch selbst schon ein hoher Beweis für den künstlerischen Wagemut Alxenors; auch das Bestreben, unter dem Mantel den Körper durchscheinen zu lassen, ist echt künstlerisch. Die Behandlung des Nackten ist trotz aller Flächenhaftigkeit nicht schematisch, an Hals und Arm treten Adern deutlich und richtig gesehen heraus, und die anatomischen Beobachtungen am Menschen- wie am Hundekörper sind zwar naiv, doch tüchtig. Wir begreifen das Vollgefühl, mit welchen der Meister in fremdem, kunstarmen Lande auf sein Werk hinwies. Es gehört in die Zeit des Perserkrieges, und ist wohl um ein Vierteljahrhundert jünger, als das des Aristokles, es steht aber ebensowenig allein wie dieses. Ein recht ähnliches Fragment, eine Grabstele mit der Inschrift Agasinos, doch viel unbedeutender, ist in Lokris, also räumlich nicht weit, zutage gekommen, und noch zwei weitere Exemplare zeigen seine Verbreitung. Das eine ist sofort als eine jüngere Weiterbildung desselben Typus kenntlich, es befindet sich im Museum von Neapel, wohin es aus der Sammlung Borgia gelangt ist; über seine Vorgeschichte sind wir auf Vermutungen angewiesen, es ist nicht unwahrscheinlich, daß es von einer der griechischen Inseln stamme, aber immerhin fraglich. Die Pose des Dargestellten ist ganz ähnlich wie auf dem Grabrelief von Orchomenos, er stützt sich ebenso, legt die Füße ähnlich übereinander, nur mit Vermeidung der Verkürzung in Profilstellung, das Gewand ist ganz kurz geworden, und auch der Hund fehlt nicht, aber er hockt ruhig mit eingezogenem Schwanz und blickt nur zu seinem Herrn auf, der sich nicht sonderlich um ihn zu kümmern scheint. Wohl streckt er ähnlich die rechte Hand herab, doch sie ist leer und ihre Bewegung wird nun unverständlich; am linken Handgelenk trägt er ein Salbfläschchen angebunden, der Landmann ist zum Palästriten geworden, wie sein Schäferhund zum Windspiel. Der archaische Charakter ist bereits völlig überwunden, die Relieftechnik hält sich nicht mehr innerhalb zweier idealer Flächen, sondern rundet schon kräftig; der Kopf mit dem krausen Haar und Bart, dem richtig im Profil gezeichneten Auge, die abschließende Palmette, deren Form an den Stirnziegeln des Parthenon so wieder begegnet, rücken das Relief nahe an die Mitte des fünften Jahrhunderts. Aber seine technischen Vorzüge entschädigen uns nicht für den Verlust an echter naiver Empfindung, die in dem älteren Werke lebt. Die lokrische Stele, wie die Neapler zeigen uns das Fortwirken des Typus in der Fassung, die ihm Alxenor gegeben hat, aber den Glauben, daß diese die ursprüngliche gewesen sei, hat ein jüngster Fund in Frage gestellt, der unsere kleine Reihe durch ein unscheinbares und doch künstlerisch bedeutsames Werk bereichert hat. Auf dem Boden der alten milesischen Kolonie Apollonia am Pontos, im heutigen bulgarischen Sizebol ist im Jahre 1895 eine Grab-

stele gefunden worden, oben und unten gebrochen, die wohl von einem Akroterion bekrönt war und die Form mit den bisher betrachteten teilt. Sie befindet sich jetzt im Museum von Sofia.[1] Die Inschrift, die in vier Zeilen ein Epigramm enthält, für das über dem Kopf des Dargestellten ein schmaler Raum gelassen war, nennt den Bestatteten Anaxandros und versichert, daß er einer der angesehendsten Bürger gewesen sei. Anaxandros steht ähnlich da wie die Figur des Alxenor, und blickt ebenso zu seinem in ähnlicher Weise, doch gerade anspringenden Hund gleicher Rasse wie jener, dem er einen Knochen vorhält, wie dort die Heuschrecke. Auch er stützt sich auf den langen Stab, den er aber nicht wie in den drei Exemplaren unter die linke Achsel stemmt, sondern mit der linken Hand an die rechte Achsel drückt; die rechte ist eingebogen, nicht gestreckt, die Linienführung ist dadurch reicher und geschlossener als bei Alxenor, das Motiv einfacher und wenn auch bedeutungsloser, doch weniger gesucht. Die Annahme eines engen, zeitlichen, wie räumlichen Zusammenhangs beider Meister ist völlig unausweichlich, und nun wird uns das stolze ἀλλ' ἐσίδεσθε als gegen den Rivalen gemünzt, in der Weise verständlich, wie uns das ähnliche ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος des Euthymides längst verständlich geworden war. Seine Berechtigung ist freilich auch hier ebenso fraglich wie dort. Der anonyme Meister ist nicht nur der originellere, sondern auch der bedeutendere, und für sein Ansehen spricht der Fundort mit, denn seine Heimat ist zweifellos die gleiche wie die Alxenors. Der Fundort der Anaxandrosstele ist jedoch auch noch aus einem andern Grunde von Wichtigkeit.

Die alte schmale Stelenform hat sich gerade in Nordgriechenland mit besonderer Zähigkeit erhalten; so zeigen sie namentlich zwei thessalische Grabreliefs des athenischen Museums, die Wolters veröffentlicht hat[2] und eine von ihnen nicht zu trennende am Esquilin gefundene des Konservatorenpalastes,[3] die zugleich die Typenreihe erweitern. Die erste zeigt einen jungen Mann im Petasos, der einen Hasen am rechten Arme trägt und in der gehobenen Linken einen Apfel hält, die zweite stellt eine stehende Frau dar, die ganz ähnlich am linken Arm ein Kaninchen trägt, die erhobene Rechte fehlt mit dem Oberteil der Stele. Das Relief vom Esquilin bietet uns wieder den Frauentypus in der gleichen, sich leicht nach oben verjüngenden Einfassung, die für die ganze Gattung charakteristisch ist. Die Frau hält diesmal eine Taube in der Linken, die erhobene Rechte

[1] Arch. Anz. XI (1896), S. 137 u. Arch. Jahrb. XVII (1902), Taf. 1 S. 39 ff. (Brückner).

[2] Ath. Mitt. XII (1887), S. 75 u. 78, die erste Bull. de corr. hell. XII (1888), Taf. VI, S. 179 ff. (Fougères). Collignon, S. 272 Fig. 135.

[3] Helbig, Führer I ², Nr. 607. Abgeb. Bull. comm. IX (1883), Taf. XIII, XIV. Brunn-Bruckmann, 417a.

berührt den Zipfel des Mantels, der Kopf zeigt eine so nahe stilistische Verwandtschaft mit dem des Jünglings der thessalischen Stele, daß der gleiche Ursprung nicht zweifelhaft bleibt. Derselben Zeit wie diese, dem Anfang des fünften Jahrhunderts angehörigen Werke, entstammt eine in Akarnanien gefundene stilistisch gleichartige Stele mit dem Bilde eines jugendlichen Lyraspielers,[1] der mit zurückgebogenem Kopfe singt, ein Daseinsbild, das durch den gewiß für den Verstorbenen charakteristischen Vorwurf einen Reiz erhält, der für seine flüchtige Ausführung reich entschädigt. Hier weist schon der parische Marmor in der marmorlosen Gegend auf Import hin. Aber diese Form muß in diesen Gegenden noch bis in die Mitte des fünften Jahrhunderts fortgelebt haben, wie das herrliche Grabrelief des Jünglings von Pella in Makedonien zeigt,[2] und ein noch jüngeres Exemplar, die Grabstele aus Karystos, die von der Sammlung Sabouroff (Taf. VI) ins Berliner Museum (Nr. 736) überging, steht auf der sonnigen Höhe der Parthenonskulpturen. Aus dem Süden des Archipelagos haben wir noch der alten Stele von Syme zu gedenken,[3] die trotz ihrer ionischen Arbeit unserer Reihe sehr nahe steht. Wenn man es energisch versucht hat, sie für die etwas zweifelhafte nordgriechische Kunst heranzuziehen, so hat nun das nordgriechischste aller, die Anaxandridasstele, den Ursprung in der Paronaxia nahegelegt, wofür noch eine Reihe anderer Gründe sprechen. Doch hat uns die Verfolgung dieses Typus von unserm Wege abgelenkt. Wir haben ihn in Attika in hoher und eigenartiger Blüte gesehen und doch hat er sich nicht hier ausgelebt. Er verschwindet in der Perserzeit, da er nicht imstande war, den Anforderungen, die der attische Grabkult an ihn stellte, zu genügen. Für das Frauenbild war das Sitzen obligat, und damit blieb für dasselbe die Grabstatue zunächst in Kraft, aber die entscheidende Rolle bei der Beseitigung der schmalen Stelenform scheint doch die malerische Tendenz gespielt zu haben, die dem attischen Grabrelief von Haus aus eigentümlich war. Seine Wandlung vollzieht sich im Anschluß an die Form des so nahe verwandten Votivreliefs, also in einer Art rückläufiger Bewegung, die aber den errungenen Inhalt des Daseinsbildes nicht berührt. Damit ist die größere Breite für eine zusammenhängende Darstellung, die, ehe sie zur Mehrzahl übergeht, eine Zeitlang am Dual festzuhalten scheint, gewonnen, und der Rahmen erweitert sich zu einer tektonischen Einfassung, die ein Giebel abschließt. Wir werden noch sehen, daß sich diese Wandlung nicht ganz isoliert vollzieht und hier möglicherweise ionischer Einfluß zutage tritt, der

[1] Ath. Mitt. XVI (1891), Taf. 11, S. 433 ff. (Wolters).

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 37. Collignon, S. 274 Fig. 137. Brunn-Bruckmann, Taf. 232 b.

[3] Bull. de corr. hell. XVIII (1894), Taf. VIII, S. 221 ff. (Joubin).

den nesiotischen aus dem Felde schlägt, aber die attische Eigenart spiegelt sich recht deutlich darin, daß die alte Form nicht zerbrochen, sondern mit neuem Inhalt gefüllt neben der jüngeren weiterwirkt. Wie das Grabgefäß des Dipylonstiles in der Lutrophoros versteinert und verklärt fortlebt, so hat auch die Palmettenstele mit dem Aufgeben ihres traditionellen Inhaltes eine neue Aufgabe gefunden. Noch innerhalb des sechsten Jahrhunderts vollzieht sich dieser Übergang, die Stele des Antiphanes und Theron sind seine bezeichnendsten Beispiele.[1] Sie geht ins tektonische Gebiet hinüber und wird zum Denkstein, an dem die Inschrift einen hervorragenden Platz erhält und der figürliche Schmuck dekorativen Charakter annimmt, auch damit vollzieht sich eigentlich eine Rückbildung zum ursprünglichen Sinn der Stele hin, freilich in einer Weise, die ein Neues und Dauerndes bedeutet.

Es gilt für fraglich, ob das Fragment eines attischen Reliefs im Nationalmuseum von Athen mit den Resten zweier Frauen, einer größeren sitzenden und einer kleineren vor ihr stehenden, beide in lebhafter Gestikulation,[2] Grab- oder Votivrelief, die Gestalten Frau und Dienerin, oder Göttin und Anbetende seien. Das erste scheint das Wahrscheinlichere, und dann würde diese Stele an die Spitze der Neugestaltung treten. Man hat zum Vergleich auf das von uns noch zu behandelnde sog. Leukothearelief in Villa Albani, ein zweifellos altes, aber kaum attisches Grabrelief, und auf das »Harpyiendenkmal« von Xanthos hingewiesen, aber wie wenig es mit diesen Schöpfungen stilistisch gemeinsam hat, zeigt sich sofort, wenn man es neben ein sicher attisches, wenn auch etwas handwerksmäßig ausgeführtes Werk, das Votivrelief an Athena von der Akropolis hält,[3] mit dem es eine geradezu überraschende stilistische Übereinstimmung zeigt, die aber keineswegs auf eine ähnliche Bestimmung hinweist. Hier empfängt Athena, waffenlos bis auf den Helm, mit freundlicher Gebärde, die sie den Frauengestalten der Akropolis abgelernt zu haben scheint, eine aus einem Ehepaar mit zwei Knaben und einem Mädchen bestehende Familie, die ihr eine Sau zum Opfer darbringt. Die Göttin überragt an Größe ihre Verehrer, ihr Kopf gleicht dem der altattischen Münztypen, die Art, wie sie das Gewand straff zieht, Mantel und Ärmelfalten, die Bekleidung selbst, wie die Gebärdensprache, stellen die Verbindung mit unserm Relieffragment her.

Zu dem alten Bestande des Denkmälervorrats von der Akropolis gehört die vielbesprochene, bereits früher erwähnte Reliefplatte der »wagenbestei-

[1] Conze, Taf. 13, 14.

[2] Conze, Taf. 12. Collignon, S. 383 Fig. 202. Brunn-Bruckmann 17, 2.

[3] Eph. arch. 1886, Taf. 9 S. 179 ff. (Staïs). Collignon, S. 379 Fig. 196. Brunn-Bruckmann, Taf. 172.

genden Frau«[1] und das zusammengehörige Bruchstück mit dem Oberteil eines bärtigen Mannes; einige kleinere Fragmente lassen eine ausgedehntere Frieskomposition vermuten, einen Wagenzug, der die Richtung auf eine sitzende Götterversammlung nimmt. Die Deutung der bärtigen Figur auf Hermes unterliegt keinem Bedenken, während das weibliche Geschlecht der wagenbesteigenden Figur in Zweifel gezogen und sie für Apollo erklärt wurde. Volle Sicherheit ist darüber kaum zu erlangen und wenn man für die eine Annahme schwarzfigurige Vasenbilder herangezogen hat, so kann man für die andre den uns bekannten Typus ionischer Bildwerke heranziehen, den auch die zarte Formengebung empfiehlt. Schraders erneuter Versuch, dieses hervorragende Kunstwerk als Fries des alten Hekatompedon zu bestimmen, gründet sich unter anderm auch auf den Zustand der Fragmente, der die Spuren einer starken Verwitterung aufweist, die sich gut erklären würden durch den Wegfall der schützenden Säulenhalle im Jahre 480. Aber seiner Erklärung der Darstellung, als der des Panathenäenzuges, dürfen wir wohl den Glauben versagen. Sie lenkt in die Pfade der »Vorstufentheorie« ein, die wir für unwegsam halten. Eine andre Schwierigkeit bietet der Stil dieses Monumentes, der in eine jüngere Zeit hinweist als die Giebelgruppe jenes Tempels; spricht doch auch der an beiden Figuren in liebevoller Ausführlichkeit dargestellte und schon von Conze erkannte Krobylos für den Beginn des fünften Jahrhunderts. Wir haben hier noch der obligaten Mitwirkung der Farbe zu gedenken, die die flache Ausführung des Wagenkastens und Rades erst verständlich macht und den Reiz des Bildwerkes sehr verstärkt hat. Es bleibt trotz aller neuen Funde doch eines der wirksamsten Zeugen der Jugendfrische der attischen Kunst, und gerade der Vergleich mit den ähnlichen Typen der ionischen läßt ihre Eigenart, trotz des unleugbaren Einflusses jener, der sich auch hier zeigt, recht deutlich hervortreten.

Unter den Funden der Akropolis, die wir für die Entwicklung der altattischen Kunst als gültige Zeugen in Anspruch nehmen dürfen, haben wir noch einer Reihe von Reiterbildern zu gedenken, die vom Beginne der Marmorplastik bis ans Ende der durch den Perserschutt abgegrenzten Periode reicht. In ihrer Gesamtheit hat sie Winter einer eingehenden Untersuchung unterzogen, deren Resultate doch kaum als gesicherte bezeichnet werden dürfen, wenn auch die zeitliche Folge der einzelnen Monumente festgestellt erscheint.[2] Den Mittelpunkt der Frage bildet der sog. Perserreiter,[3] von Studniczka für ein Siegesdenkmal der Schlacht bei Marathon in Anspruch genommen, wäh-

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 97. Brunn-Bruckmann, Taf. 21, vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. XI (1896), S. 264 f. Collignon, S. 377 Fig. 194 und S. 378 Fig. 195.

[2] Archaische Reiterbilder von der Akropolis, Arch. Jahrb. VIII (1893), S. 135 ff.

[3] Arch. Jahrb. VI (1891), S. 239 ff.

rend ihn Winter der Basis einer ähnlichen Reiterstatue mit der Weihinschrift des Prokleides oder Diokleides, Sohnes des Diokles, zuweisen will, deren Buchstabenformen mit denen der Antenorbasis sehr genau übereinstimmen. Was aus den vielen Fragmenten sich zusammensetzen ließ, ergab das Vorderteil eines Pferdes mit dem Unterteil seines Reiters, der eine bunte, schuppenförmig bemalte, mit einem quergestellten Mäander umsäumte Jacke, enganliegende, rautenförmig gemusterte Hosen und rotlederne Knöpfelstiefel, sowie den Rest eines Köchers trägt, also die Ausrüstung, in welcher die Vasenmaler dieser Zeit Amazonen, Troer, Perser und Skythen so häufig darstellen. Wie eine authentische Interpretation dieses Bildwerkes mutet ein zweifellos von der Hand des Meisters Epiktetos bemalter, wenn auch nicht signierter Teller im Ashmoleanmuseum zu Oxford an,[1] der so genau als man dazumal in solchen Wiedergaben nur zu verfahren pflegte, das Bild dieses selben »Perserreiters« in einer Weise bietet, die man zur Ergänzung des Torsos verwenden darf und dazu die Umschrift MILTIADES KALOS. Dieses jedenfalls sehr merkwürdige Zusammentreffen bildet eine kräftige Stütze für Studniczkas Deutung, und bei der chronologischen Wichtigkeit, die ihr innewohnt, hat es an Versuchen zur Widerlegung nicht gefehlt. Eine endgültige Entscheidung hat trotz vielfacher Zustimmung Winters Studie kaum gebracht. Gewiß sind zwei der Pferdestatuen der Akropolis, ein lediges, neben dem einst sein Herr gestanden haben wird, und eines mit den Fragmenten seines Reiters, lebendiger durchgebildet als das des »Perserreiters«, und namentlich das erstere, freier bewegte, ragt stark über dasselbe hinaus, dennoch knüpft es viel deutlicher an dieses wuchtigere, immerhin vorzügliche an, als an eine der Frauenstatuen, und die Spanne Zeit, die wir doch noch bis zu dem durch den Perserbrand gesetzten Enddatum haben, reicht für diese Entwicklung noch aus; ist doch der Weg von der Antenorstatue bis zur jüngsten der Frauen der Akropolis viel weiter, und wenn Winter geneigt ist, zugunsten seines chronologischen Ansatzes, die Antenorfigur und die Meister der Neapler Tyrannenmörderstatuen in Zweifel zu ziehen, so mag das wohl konsequent sein, aber zur Empfehlung seines Ansatzes trägt es kaum bei.

Noch bedenklicher ist aber seine Annahme, mit dem Sturze der Pisistratiden sei der Brauch, Anathemata auf die Akropolis zu stiften, »mehr oder weniger abgekommen«, »und daß wir daher aus den Jahren nach der Vertreibung nur in vereinzelten Werken Zeugnisse seines Fortbestandes zu erwarten haben«. Ihr steht alles entgegen, was wir von der Geschichte der Akropolis erfahren, wie erlebt haben. Und nun noch einige Worte über den Miltiadesteller. Bietet er auch keine absolut gesicherte chronologische

[1] Klein, Gr. Vasen mit Lieblingsinschriften [2] S. 87 Fig. 22 und Einleitung S. 27 f.

Grundlage, so schließt er doch jeden Kompromiß aus und läßt sich nur für die beiden extremen Anschauungen verwerten. Im Jahre 515 oder 516 hat Miltiades noch zu Lebzeiten des Hipparchos Athen verlassen und das Fürstentum im Chersones als Nachfolger seines Bruders Stesagoras angetreten. Erst kurz vor seinem großen Sieg, im Jahre 493, kam er als Vertriebener nach Athen zurück, wo er trotz seiner intimen Beziehungen zu den Pisistratiden als Perserfeind rasch die seinem hohen Adel und seiner gebietenden Persönlichkeit gebührende Stellung einnahm. Den Teller auf seinen früheren attischen Aufenthalt zu beziehen und die Lieblingsinschrift zugleich als die Benennung des Dargestellten, hat man bereits versucht. Aber der Archon des Jahres 524 war doch nicht in der Lage, rund zwei Olympiaden später als Vierzigjähriger zum Jüngling in thrakisch-skythischer Nationaltracht verkleidet, durch die Straßen Athens zu reiten. Demnach hat die Lieblingsinschrift mit dem Dargestellten nichts zu tun. In dem uns so wohlbekannten Kreise der epiktetischen Bildtypen ist diese Reiterfigur eine seltsame Ausnahme, das Bemühen, sie für die Kenntnis der attischen Kavallerie zu verwerten, die sich auf den Vasen dieser Zeit in ganz anderer Tracht in zahlreichen Exemplaren findet, ist kaum aussichtsreicher, als wenn man dem Hahnenreiter desselben Meisters die gleiche Ehre angedeihen lassen wollte. Und wäre Winters Zuteilung der Basis an den »Perserreiter« erwiesen, der würde auch dadurch nicht zum vornehmen Athener. Aber an und für sich sind jene beiden Datierungen möglich und wenn wir uns für die nach 493 entscheiden, so haben wir die genauere Begründung bei der Behandlung der, derzeit noch in vollem Flusse befindlichen chronologischen Grundfragen zu geben. Damit rückt der epiktetische Teller nahe an den Tag von Marathon, der dem Namen, den er trägt und der nun einmal im landläufigen Sinne nicht der eines Lieblings ist, Unsterblichkeit verlieh, und die Relation zwischen diesem und dem Bilde scheint sich doch von selbst zu geben. Damit bleibt zugleich die Deutung Studniczkas für den »Perserreiter« die wahrscheinlichste der vorgeschlagenen Lösungen. Sie erklärt allein die Tatsache, wie das Bild eines Barbaren auf die Akropolis kommen konnte, an der alle anderen Versuche gescheitert sind. Die Weihung des Perserreiters als Siegeszeichen hat ihre Analogie in vielfachen gleichartigen Anathemen, vor allem in der Bildnisreihe der Besiegten in der Perserhalle zu Sparta, wie in dem von Winter herangezogenen delphischen Pferde, das der Athener Kallias aus der Beute von Marathon gestiftet hatte. Die Vermutung, daß er nur ein Teil eines größeren Siegesdenkmals sei, darf man aber füglich auf sich beruhen lassen. Auch als Weihgeschenk eines der siegreichen Helden von Marathon wird er verständlich, und mag der Stifter immerhin ein anderer gewesen sein als der Heerführer, welcher Name auch an der Basis prangte, er wird nicht

bloß dem Vasenmaler den des Miltiades in dankbare Erinnerung gebracht haben.

Die Künstlerinschriften, die sich auf den Basen im Perserschutte der Akropolis gefunden haben, nennen uns unter der Menge von Namen, deren Klang in der Kunstgeschichte kein Echo findet, doch eine kleine Zahl, die uns die Anziehungskraft beweist, die diese Stätte auf die Kunstzentren des damaligen Hellas ausgeübt hat. Die ionische Schule wird durch Archermos vertreten, die Hauptmeister der Äginetenschule, Kallon und Onatas, haben hier gearbeitet, und wohl noch mancher Name in diesem Kreise mag einem Fremdling gehören. Das ist auch in späteren Tagen nicht viel anders gewesen, aber in der Zeit der Tyrannis bis zu den Perserkriegen war doch der Zuzug besonders stark. Wenn es nun eine Hauptaufgabe der Wissenschaft bleibt, nicht bloß dem spezifisch attischen Bestande hier nachzugehen, sondern auch das fremde Gut richtig aufzuteilen, ohne dabei den chronologischen Ariadnefaden zu verlieren, so ist doch namentlich der zweite Teil dieser Aufgabe derzeit kaum annähernd lösbar. Hier muß noch jeder Schritt vorwärts mühsam erkämpft werden, und es sind noch wenige wirklich in dieser Richtung getan worden. Vor allem sind wir noch von einer festen Anordnung der so überaus mannigfaltigen Reihe der Frauengestalten der Akropolis weit entfernt. Zunächst ergab sich die Sonderung der zwei ursprünglich samischen, jetzt naxischen Stücke, dann durch die Antenorfigur die einer kleinen Reihe attischer Werke, und der übrige Rest wurde provisorisch den Chioten gutgeschrieben, doch ragt aus diesem manches gar eigenartig hervor, und namentlich gilt das von der, deutlich an den Typus des Schnitzbildes mahnenden Gestalt, die sich auch durch ihre dorische Tracht aus der Gesamtmenge bestimmt heraushebt.[1] Dazu kommt noch ihre geschlossene Haltung (das Gewand löst sich nicht vom Leibe, nur der vorgestreckte linke Arm erzeugt durch sein Hervorkommen aus dem Schlitz ein dürftiges Faltenpaar); diese wirkt feierlich und festlich, und der Kranz, den die Bohrlöcher im Haar verlangen, wie der Vogel, den der linke Unterarm trug — es hat sich noch auf dessen Rest der Schwanz desselben gefunden — erhöhten diesen Eindruck. Was die gesenkte Rechte hielt, wissen wir nicht, aber es ist kaum zweifelhaft: hier haben wir das Bildnis einer Priesterin vor uns. Das Gewand ist von buntfarbig ornamentierten Streifen eingesäumt, rote Farbe tragen die Haare, Augäpfel und Lippen. Man hat sich bei dieser Figur an die delische Statue der Naxierin Nikandre erinnert, zunächst wohl um sich des zeitlichen und künstlerischen Abstandes bewußt zu werden, der sich innerhalb der Xoanonformen hier

[1] Musées d'Athen, Taf. X, Brunn-Bruckmann, Taf. 57, 2. Ant. Denkm. I, 19, 2 (koloriert). Collignon, S. 341 Fig. 170. Lechat, S. 325 Fig. 31.

deutlich offenbart. Die Gesichtsbildung wie die weit fortgeschrittene Haarbehandlung stehen mit dieser Form in Widerspruch, das Kinn ist weich geformt, der schmale Mund geradezu delikat, das leise Lächeln hat mit dem altertümlichen Grinsen nichts mehr gemein, sie ist viel jünger als sie auf den ersten Blick aussieht, und das Wort vom archaisierenden Archaismus trifft zu. Sie ist das Werk eines Dädaliden, die in jener gewaltsam vorwärts drängenden Zeit das retardierende Element gebildet haben, und die ersten Archaisten waren, aber die Strömung hat sie doch ein gut Stück noch mitgerissen, ehe sie sie weggerissen hat. Wir haben den spezifisch attischen Dädalidenstil am Kalbträger und der ihm folgenden Reihe kennen gelernt, aber in dieser ist für unsere Frauenfigur kein Raum. Ihr Typus verrät vielmehr die geradlinige Abstammung von der Nike von Delos und ihrem Bruder von Thera, aber die genauere Lokalisierung dieser Schule ist derzeit nicht zu geben, nur daß sie außerhalb Attikas anzusetzen ist, steht nicht in Frage.

Den älteren chiotischen Typus unter den Akropolisstatuen haben wir gelegentlich der Behandlung des Problems der Nike des Archermos kennen gelernt, seine Tätigkeit fanden wir dort wohl bezeugt. Die seiner Söhne Bupalos und Athenis ist zuerst von Brunn durch den Vergleich der Frauenstatuen auf Delos, wo die Tätigkeit der chiotischen Schule durch drei Generationen literarisch wie inschriftlich bezeugt erscheint, mit denen der Akropolis gefolgert worden. Das ist wohl eine Hypothese, aber immerhin eine nicht unwahrscheinliche. Der Ruhm dieser chiotischen Schule als der ersten großen Marmorbildner, deren auswärtige Tätigkeit sich gewiß nicht bloß auf Lesbos, Delos und die »benachbarten Inseln« (Plinius) beschränkt hat, zumal an sehr verschiedenen Orten Werke ihrer Hand gezeigt wurden, war ein ausgebreiteter, und die Söhne können auf ihren Wanderungen ebensogut wie der Vater auch nach Athen gekommen sein. In späteren Tagen waren ihre Werke hochgeschätzt. Augustus hatte dafür das Beispiel gegeben und eine Anzahl derselben nach Rom gebracht, mit denen er den First des palatinischen Apollotempels schmückte.[1] So ganz nebenbei erfahren wir aus Pausanias, daß Bupalos, der bei ihm allein vorkommt, auch in die Reihe der ionischen Tempelarchitekten gehört. Die Hipponaxsage, die sie als verzweifelte Selbstmörder enden läßt, ist in jeder Beziehung wertlos, karikieren ist eine weit spätere Erfindung, und deutlich leuchtet in dieser Sage ein Mißverstehen archaischer Kunst durch, dem wir leicht nachfühlen können, aber an ein bestimmtes Bildwerk beider Meister knüpft sie kaum an. Wir hören von keinen chiotischen männlichen Statuen, und an Versuchen, den chiotischen Frauengestalten Brüder an die Seite zu stellen, fehlt es völlig. Darin tritt ein charakteristisches Moment zutage.

[1] Plinius, N. H. 36, 13, zuletzt Robert, Arch. Märchen, S. 120.

Die Frauenfigur spielt hier ihre Hauptrolle zunächst wohl als Vertreterin des Zarten und Zierlichen; aber es ist auch der rechte Vorwurf für das Virtuosentum dieser Zeit. Die Apollines boten dem Geringen Spielraum und waren dabei auch schon ein wenig abgebraucht. Die anatomische Durchbildung des palästritischen Ideales der nackten Männlichkeit, dieser extreme plastische Vorwurf, verlangte seinen Gegensatz. Dies war das langgewandete Frauenbild; das Strenge mußte sich auch hier mit dem Zarten paaren. Und diesem Gewande wendet sich nun die künstlerische Sorgfalt der Chioten zu. Die alte Weise, es glatt an den Leib zu legen, so bequem sie war, in ionischem Lande, wo der Einfluß des Orientes mit der höheren Lebenshaltung den raffinierten Toilettenluxus mit sich gebracht hatte, war sie geradezu sinnlos. Es galt, die reale Erscheinung mit ihren wallenden und schleppenden Gewändern und dem künstlichen Aufbau ihrer Frisur wiederzugeben. War das letztere einfach, so bot das erstere technische Schwierigkeiten, es waren starke Unterschneidungen, die hart bis an die Grenze des im Marmor Möglichen gingen, notwendig. Der Einseitigkeit und dem Manierismus, dem Fluche alles Virtuosentums, werden auch die Chioten nicht entgangen sein, aber ihr gewaltiges Können hat doch seine befreiende Wirkung ausgeübt. Ihrem Einfluß auf attischem Boden nachzuspüren ist viel leichter, als ihren Schöpfungen. Für diese Aufgabe bieten uns die Torsi von Delos und ein ihnen genau entsprechender in Rom auf dem Aventin gefundener, offenbar der gleichen Werkstatt entstammender,[1] nur Anhaltspunkte, da ihnen der Kopf fehlt, während die Akropolisfiguren gleicher Haltung Köpfe sehr verschiedener Art auf ihren Schultern tragen.

Das Schema hat eine weite Verbreitung gefunden. Fast alle diese Frauengestalten halten mit der Linken den Zipfel ihres zierlich emporgezogenen Gewandes; die Rechte strecken sie vor; sie hält eine Blume, Granate, einen Vogel oder anderes. Zahlreiche archaische Spiegelstützen zeigen uns den gleichen Typus in einer Fülle von Variationen, da stets als Aphroditebild gemeint; der Name »Spes« rührt von der Verwendung in der römischen Kunst her, die diese sinnige Umtaufe vornahm. Aber was die Schar dieser »Koren« der Akropolis bedeute, darüber fehlt uns jegliche Kunde; es sind allerlei hübsche Vermutungen ausgesprochen worden, doch das Wesen dieser Kunstwerke wird durch diese Kenntnis oder Unkenntnis nicht weiter berührt. In ihrer Haltung ist ein entscheidender Schritt nach vorwärts geschehen, indem sie die Arme vom engen Anschluß an den Leib lösen. Dieser ältere Typus, aus dem Schema der naxischen Figuren wohlbekannt, hat sich auch in der mutmaßlichen Heimat gefunden. Zwei Torsi aus Chios, nur durch flüchtige Skizzen in dem

[1] Helbig, Führer I², Nr. 611, abgeb. Bull. comm. XI (1881), Taf. V, S. 106 ff. (Ghirardini).

Notizbuch eines Forschers bekannt geworden, sind die einzigen Zeugen altchiotischer Marmorkunst an Ort und Stelle, und auch diese, jetzt verschollen,[1] zeigen ihn. Das Oberleibstück der einen erinnert in der Haltung der Arme ganz an die samische Figur des Cheramyes und ihre beiden athenischen Verwandten, das der zweiten hält die Arme scharf gebogen und die gehobenen Unterarme eng an den Leib gedrückt, aber in dem mantellosen Linnenchiton und den herabfallenden Locken zeigt sich doch eine Differenz, die eine Zuteilung an die gleiche Schule hindert. Und die Loslösung der Arme, die freiere Bewegung muß doch früh hier vor sich gegangen sein. Das beweist die Nikebildung des Archermos, die wie zur Feier dieser Tatsache geschaffen erscheint. Nur die nächste notwendige Konsequenz war die Loslösung der Gewandung und der Versuch, dies nicht bloß durch freiere Faltenlage und Bemalung der Säume, sondern auch durch Wiedergabe des Stoffcharakters zu verdeutlichen. Das geschieht allerdings in durchaus stilisierter Weise. Das feine Gewebe des langen Linnenchitons wird nicht, wie in den naxischen Gestalten, durch eine Reihe von Rillen angedeutet, sondern durch wellige Linien zum Ausdruck gebracht, ein Verfahren, das die ganze archaische Kunst teilt und das seine Analogie in der Darstellung des Haares hat. Wie der Haarstrang, so erscheint auch der Faden niemals als Gerade, und die Zickzacklinie, in der auf archaischen Palästritendarstellungen der Strahl Öl aus der gehobenen Lekythos in die Hand fließt, zeigt, daß das gleiche Gesetz auch für ihn gilt. Ob die Chioten über diesen Frauentypus wesentlich hinausgekommen sind, wissen wir nicht; die Tyche des Bupalos in Smyrna braucht sich trotz Polos und Füllhorn nicht weit von ihm entfernt zu haben, seine Chariten in Smyrna wie in Pergamon muten geradezu wie wesensverwandt den Koren der Akropolis an. Sicher aber sind diese wie jene Werke ursprünglich nicht für die Stelle bestimmt gewesen, an der sie Pausanias sah. Für Pergamon ist das selbstverständlich; daß sich unter den von den Attaliden angehäuften Kunstschätzen auch chiotische fanden, ist nur ein neuer Ruhmestitel dieser Schule. Das ihrer Heimat nächstgelegene Smyrna fiel um 575 in die Gewalt des Alyattes und wurde gründlich zerstört, erst in der Diadochenzeit entstand es neu, doch Bupalos und Athenis gehören nicht ins erste, sondern ihrer Haupttätigkeit nach wohl ins letzte Viertel des sechsten Jahrhunderts. Als berufenste Vertreterin dieser dritten Generation der chiotischen Schule unter den Akropolisfrauen dürfen wir wohl die Statue auf Taf. II des Museumwerkes[2] betrachten. Haltung und Gewandung entspricht der Norm, der kräftig gebildete Kopftypus ist nicht ohne Reiz, die Lippen

[1] Conze, Archaische Skulpturen aus Chios, Ath. Mitt. XXIII (1898), S. 155 f.

[2] Ant. Denkm. I, S. 19. Collignon, S. 342 Fig. 171. Lechat, S. 305 Fig. 26.

zu einem stark markierten Lächeln hinaufgezogen, das breite Kinn vorgeschoben, machen einen altertümlichen Eindruck und doch mit den spezifisch attischen verglichen, sieht sie lebensvoller aus. Doch dahinüber führt nur eine lose Verbindung, halten wir sie aber neben jenes Stück, das wir zur Wiedergewinnung der Nike des Archermos in Anspruch nahmen, so bieten sich weit bequemere Vergleichungspunkte. Beider Köpfe stimmen in ihren Grundzügen überein, es sieht fast aus, als ob der jüngere nur eine Verfeinerung des älteren sei. Die Derbheit dieses ist gewichen, die Kraft geblieben und beide Zuteilungen schützen sich gegenseitig. Für die Bedeutung dieses Kopftypus spricht noch ein andres Argument mit. Ihn bietet in römischer Kopistenmanier, verballhornt aber in allen Einzelheiten bis auf die Stephane im Haar, die »Sacerdotessa etrusca« der Villa Albani (989), welche trotz aller Ergänzungen als eine Wiederholung desselben Typus kenntlich bleibt. Freilich von unsrer früh in der Erde geborgenen Figur kann sie nicht direkt abstammen, doch ist gerade das um so wertvoller, da diese eine völlig ihresgleichen auf der Akropolis so wenig hat, als irgend eine andre ihrer Genossinnen. Varietäten des Formates und der Haltung, der Bekleidung und Frisur, haben hier nur mäßigen Spielraum, die Verschiedenheit des Kopftypus ist in dieser steinernen Versammlung fast so groß, wie in irgend einer andern. Hier spielen zwei miteinander verwobene Elemente mit, Schultypen verschiedener Richtung und eigenartig schaffenskräftige Künstlerindividualitäten. Naturgemäß werden wir jene in der älteren Reihe ungetrübter vermuten dürfen, während die Differenzierung in individualistischer Richtung in quadratischem Verhältnis zum zeitlichen Verlaufe anzuwachsen scheint. Mit der Vertretung des dädalidischen, naxischen, attischen und chiotischen Typus ist die Reihe der Schultypen nicht abgeschlossen; was wir ihr hier hinzuzufügen haben, ist in Anbetracht der Größe der Aufgabe unzulänglich, aber wenn es genügen sollte, die Hypothese von der chiotischen Hauptmasse zu erschüttern, so stehen wir doch am Beginne einer wissenschaftlichen Erforschung. Eine bestimmtere Zuweisung scheint eine bisher nur wenig beachtete dieser Statuen[1] zu gestatten, die sich in Haltung und Gewandung von dem Normalen nicht unterscheidet, während Gesichtstypus und Haarbehandlung einen ganz andern Weg weisen. Der Vergleich mit den Skulpturen des delphischen Schatzhauses der Knidier drängt sich so bestimmt auf, daß wir an einen Zusammenhang mit dem dort vertretenen Zweige der ionisch festländischen Kunst denken müssen. Wir fügen ihr eine kleine von fast drolliger Lebendigkeit an.[2] Sie gehört zu der kleinen Reihe derer, die keinen Mantel tragen, dafür hat sie statt

[1] Lechat, S. 321 Fig. 30. Reinach, Rep. 636, 1. »Pawlowsky Fig. 64«.

[2] Ephim. arch. 1883, Taf. 8. Collignon, S. 354 Fig. 179. Lechat, S. 157 Fig. 11.

der üblichen Sandalen rote Pantoffeln, ihr Haar ist nicht in zierliche Partiechen geordnet, sondern umgibt als dicke, einheitliche Masse die Schädeldecke, die Locken fallen auch nicht über die Schultern auf die Brust, sondern die überschüssige Haarmasse fällt den Nacken hinab. Die starken Reste der Bemalung machen deren Bedeutung hier noch besonders fühlbar, die plastische Arbeit ist ein wenig summarisch, die technischen Kunststücke der Unterschneidungen scheinen für diesen Meister nicht zu existieren, und doch erregt sein apartes Werk in dem Kreise der überzierlichen Genossinnen gerade durch seine fremdartige Anmut unser Interesse. Diese dicken schwellenden Lippen, die starke, breite Nase, die kräftige Modellierung der Wangen verstärken den Eindruck der malerischen Anlage. Man hat hier von »air africain« gesprochen und damit wohl unabsichtlich in eine Richtung hingewiesen, in der die Lösung zu liegen scheint. Die größten stilistischen Analogien bieten unter unserm Monumentenvorrat die Gruppe plastischer Werke, die wir an das Relief von Abdera und den Barraccoschen Kopf anreihten und für die samische Kunstschule in Anspruch nahmen; die charakteristischsten Eigenschaften, die Auffassung der Haare als Decke, und die Nasenbildung, wie die Weiche der Fleischbehandlung finden sich in jener wieder. Damit sind wir aber auch, vorläufig wenigstens, mit unsrer Schulweisheit zu Ende und wenn wir jetzt zur Besprechung der Reihe übergehen wollen, in denen die künstlerische Individualität, den engen Rahmen der Tradition sprengend, deutlicher hervortritt, so wollen wir uns auch hier auf ein paar besonders meisterhafte Werke beschränken. Freilich ohne kunstgeschichtliches Interesse ist keine einzige dieser Figuren, keiner dieser Köpfe, und auch fast alle Torsi; ist doch auf der Akropolis wie durch einen Zauberschlag die archaische Kunst in nie geahnter Herrlichkeit wiedererschienen, was Wunder, daß wir uns in dieser für uns neuen Welt noch nicht zu orientieren gelernt haben. Aber nun, da sie vor uns steht, müssen wir den Mangel der literarischen Überlieferung, die auch uns von dem erzählt, was die Antike dauernd besaß, und was eben darum für uns verloren ging, in jahrzehntelanger Arbeit überwinden lernen, ohne Hoffnung, daß uns dies jemals ganz gelingen könnte. Ein sicheres Zeichen der neuen Richtung ist die andre Stimmung, die diese Werke durchzieht, das konventionelle liebliche Lächeln weicht endlich auch von den Zügen des Frauenbildnisses, die alte lebensfrohe Zeit der Tyrannen ist dahin und der anbrechende Tag, der zum Kampf um die nationale Existenz ruft, wirft seine Schatten voraus. Aber dies Lächeln verschwindet nicht plötzlich, hat es doch noch in der Sosandra des Kalamis als μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς fortgewirkt und eine Transposition ins Geheimnisvolle, Sinnige erfahren. Es war die gleiche, die das Antlitz von Lionardos Gioconda in antikem Licht als Sphinx beleuchtete. Das künstlerisch hervorragendste Beispiel dieses Überganges

bildet die im Jahre 1888 gefundene kleine Statue,[1] deren äußere Erscheinung sich dem geläufigen Typus völlig anschmiegt; aber auch den Blick des flüchtigen Betrachters vermag dieses Antlitz zu fesseln. Es mutet uns hier der Zauber des Persönlichen an; hat sich bereits die Wiedergabe des Modells in den Typus eingeschlichen, oder ist es ein Abglanz der künstlerischen Individualität, der uns hier entgegentritt? Bei schärferem Zusehen vermögen wir Analogien mit dem Jacobsenschen Kopfe und seiner Schwester zu erkennen; sie bestärken uns in dem Glauben, daß wir hier ein Werk des reinsten Attizismus vor uns haben, und lehren uns, daß ein überkommener Typus hier zugrunde liegt, aber es ist doch etwas ganz andrer Art daraus entstanden, und wie wenig Mittel haben dazu genügt, das Schematische wegzuindividualisieren. Das Haar, schlicht um die Schläfen gestrichen und stark unterschnitten, gibt so für den oberen Teil des Gesichts eine kräftige Umrahmung ab. Fast sieht das nach einem koketten Zug des Originales aus und doch erkennt man die Genialität dieses künstlerischen Gedankens. Durch die Schattenwirkung oben wird die weiche Fleischbehandlung der untern Partie wirksam abgetönt und ihre delikate Behandlung kommt zu voller Geltung; ein Blick auf jene Vorbilder zeigt die Differenz, die hier überwunden ward, in voller Grelle. Die Behandlung der schmalgeschlitzten Augen ist besonders wirksam; freilich fällt eine starke Unregelmäßigkeit auf, das rechte ist größer gebildet, aber sie ist offenbar gewollt, ihr Effekt belebend, weil antischematisch, und belebend ist auch das leise Lächeln, das über die feingeformten Lippen gleitet. Ein Hauch von Sinnlichkeit liegt über diesen sinnigen Zügen, und deutlich tritt die gleiche Tendenz in der Behandlung der Rückseite hervor, die im Gegensatz zu der kurz abfertigenden Art, die sonst für die Mehrzahl der Akropolisfiguren hier üblich war, fein durchgebildet ward.

Die alten Meister hatten eigentlich recht; das wallende Gewand verhüllt den Leib und verrät so gut wie nichts von seiner Schönheit. Freilich finden sich auch hier leichte Ansätze, durch das Anziehen des Gewandes ein Straffwerden desselben rückwärts anzudeuten und dabei die Hauptgliederung der Rückseite beiläufig zu geben. Hier drängt das blühende Fleisch sich unter dem Gewande hervor und wir vergessen gerne über der reizvollen Durchführung dieses Kampfes, daß der Meister für jenes direkt Partei nimmt, in diskreterer Art, als die schon lange übliche, auf die Beinschiene Kniescheibe und Sehnen, die sie deckt, hinaufzugravieren, aber die kommende Entwicklung, die den Leib durch das Gewand durchscheinen läßt,

[1] Bull. de corr. hell. XIV (1890), Taf. VI u. VI bis. Collignon, S. 345 Fig. 174. Lechat, Taf. 1 u. 2. Das Werk ist jetzt durch die treffliche Nachbildung der Bildhauerin Ingrid Kyer in Abgüssen verbreitet.

kündet er doch. Nun wird uns aber hiermit ein zunächst Unverständliches, wie ein Meister von solcher Schöpferkraft das alte Schema ruhig weiter führen konnte, völlig klar. Er hat den Vorteil, den es seinen künstlerischen Intentionen bot, erkannt und voll ausgenutzt, und in diesem scheinbar so konservativen Zug zeigt sich der echte Revolutionär. Der Meister des größten Kunstwerkes der vorpersischen Akropolis hat den Vorwurf nicht verdient, die künstlerisch wirksamsten Elemente seines Werkes wären seiner »unorthographisch« schreibenden Hand förmlich unbewußt entschlüpft, und der moderne Betrachter, dessen Auge diese Schätze hebe, vollziehe erst die Tat, zu der seine Kraft nicht gelangt habe.

An fesselnder Wirkung durch künstlerischen Reiz steht kein Stück der Akropolisfunde dieser Statue so nahe, wie der Frauenkopf mit den so frisch erhaltenen Farbenresten, den Winter mit der bald zu besprechenden jüngsten dieser Frauenstatuen einleuchtend zusammengestellt hat.[1] Das Stück Brust und Oberarm, das ihm nun angefügt wurde, schädigt diesen Eindruck wesentlich, indem es sich nach dem allgemeinen Schema richtet, aber wir haben eben gelernt, daß sich daraus allein noch kein sicherer Schluß ziehen lasse. In formaler Beziehung scheiden sich beide Köpfe bestimmt; das einigende Element ist außer dem engen zeitlichen und örtlichen Zusammenhang die verfeinerte Formenempfindung und die technische Meisterschaft, die nicht mehr wie bei den chiotischen Figuren mit der Überwindung der Schwierigkeiten brilliert, sondern dem herrlichen parischen Material neue Töne entlockt und es zu ungeahnter, malerischer Geltung bringt. Und doch gehen beide auf den gleichen Archetypus zurück; auch hier liegt der Jacobsensche Kopf und die Athena vom alten Tempel zugrunde, und daß sie sich trotzdem so wenig gleichen, ist ein starkes Zeugnis für die persönliche Eigenart beider Meister. Der herben mädchenhaften Schönheit der Statue gegenübergehalten, machen diese weichen, fast üppigen Formen einen ruhigeren, frauenhaften Eindruck. Auf diesen frischen und sprechend geformten Lippen thront noch ein letzter verklungener Rest des alten Lächelns, der eine sonnige und doch gehaltene Stimmung hervorzaubert. Wir sind glücklicherweise in der Lage, uns von der Gesamtwirkung dieser Gestalt eine mehr als annähernde Vorstellung zurückzugewinnen. Der Kopf einer der bisher wenig beachteten Frauenfiguren der Akropolis[2] zeigt eine so starke physiognomische Übereinstimmung mit diesem, daß wir wohl annehmen müssen, wäre sie uns vollständig erhalten, so würde die Regel von der starken Verschieden-

[1] Winter, Zur altattischen Kunst, Jahrb. II (1887), S. 216 ff. Taf. 13. Collignon, Taf. VI.
[2] Lechat, S. 155 Fig. 10. Reinach, Rep., 651, 2 »Pawlowsky Fig. 84«.

heit unsrer Frauengestalten eine Ausnahme erfahren. Nur die stärkere Beschädigung des Kopfes der Figur läßt sie nicht auf den ersten Blick hervortreten; das Kinn, dessen zarte Teilung dort so viel zum Gesamteindruck beiträgt, ist hier abgesplittert, die Nase, die nur an der Spitze beschädigt ist, hier weggebrochen, aber trotzdem genügt der tatsächliche Zustand, um eine Übereinstimmung festzustellen, die sich kaum anders erklären läßt als durch die Annahme des gleichen Meisters beider. Die Bildung der Wangen, der Ohren, Augen und des Mundes sind überraschend ähnlich; um die gleiche Stirn legt sich das anders, aber doch sehr verwandt gebildete Haar in derselben welliggezackten Bogenlinie, den gleichen Gesamteindruck wahrend. Auch das Stück Gewandfragment dort zeigt in seiner Behandlung dieselbe künstlerische Auffassung, die hier gewaltet hat. Die Mantelfalten liegen flach an, die Reaktion gegen die chiotische Manier des Unterschneidens und Loslösens ist in vollem Gange, ihre Stärke läßt die Gewandfigur erkennen, sie verzichtet auch auf das zierliche Emporziehen des Untergewandes, das sich hier straff an den Körper anlegt und dessen Formen hervortreten läßt. In dieser Tendenz ist wohl der Urgrund jener Reaktion zu suchen. Nun schmiegt sich der Mantel enger an den Leib, auch der weibliche wird das Hauptproblem der hellenischen Plastik. Das wird in dieser Gestalt so feierlich verkündet, als ob die Gefahr, die darin liegt, ausdrücklich zum Bewußtsein gebracht werden solle. Es ist trotz des Hervortretens des Körpers ein ernstes, fast weihevolles, großzügiges Werk und dieselbe Anlage der Gewandung dürfen wir ohne Zweifel auch am verlorenen Torso jenes Kopfes voraussetzen; der scheinbare Widerspruch der Gewandreste mit seinem vornehmen Stil fände dann seine Auflösung. Scheint es schon an und für sich kaum zweifelhaft, daß diese Reaktion die des attischen Geistes gegen den fremden Einfluß, der breiten Boden gewonnen hat, ist, so zeigt uns die Betrachtung einer dieser Gestalten, die wir hier einschieben,[1] den Punkt, wo diese Reaktion anknüpft. Die ganze Art, wie das Obergewand hier anliegt, die parallelen Faltenzüge, die die Mitte des Körpers förmlich einrahmen, wobei zugleich das Emporziehen des Untergewandes entfällt, erinnern sofort an jene Schwestergestalt des Jacobsenschen Athleten, deren rein attischer Charakter unbezweifelt ist. Sie steht nicht vereinzelt in diesem Anschluß; sie ist bloß die jüngste einer kleinen Reihe, die an der heimischen Tradition festhält, aber ihr Kopftypus weicht doch auch von dieser Tradition völlig ab. Er hat mit attischen Vorbildern nichts zu tun und erinnert in dem harten, linearen Charakter an jene, die wir als Muster des chiotischen Typus herangezogen haben. Es ist freilich eine Weiterbildung zu strengerer

[1] Lechat, S. 163 Fig. 13. Reinach, Rep., 649, 9 »Pawlowsky Fig. 59«.

Auffassung, trotzdem das Lächeln noch nicht völlig von den Lippen weicht, aber eine völlig konsequente, und ist unsre frühere Voraussetzung zutreffend, dann haben wir hier das rechte Beispiel für die sich kreuzenden Strömungen der attischen und chiotischen Kunst. Doch kehren wir zu unserm früheren Problem zurück. Zu den beiden so ähnlichen Werken, die wir auf einen und denselben Meister zurückführen müssen, tritt als drittes jene Figur hinzu, die nach Winters[1] sehr wahrscheinlicher Vermutung auf eine der drei Basen gehört, die die Weihinschrift des Euthydikos, Sohnes des Thaliarchos, tragen, und zugleich das Unterteil einer weiblichen Figur, das als die leider nicht lückenlose Fortsetzung dieser anzunehmen auch die treffliche Arbeit dringend empfiehlt. So wollen wir sie denn kurz als die Figur des Euthydikos bezeichnen; leider muß uns der Name des Dedikanten den des Künstlers ersetzen. Bekannter ist sie unter dem Beinamen der »boudeuse«, der trotz seiner Geschmacklosigkeit dazu dient, ihre kunstgeschichtliche Stellung scharf zu präzisieren. Entstanden in dem Frauensaal des Akropolismuseums, bringt er den Gegensatz des Lächelns in fast allen Variationen zu dem ernsten Ausdruck dieses fest geschlossenen Lippenpaares in die kürzeste Formel, und da diesem Gegensatz eine zeitliche Bedeutung zukommt, so gilt sie als die jüngste der ganzen Reihe. Mit Recht, doch hat eine feine Beobachtung, die sich glücklicherweise nicht auf sie allein beschränkt, eine chronologische Bestimmung von einer bisher unerreichten Genauigkeit ermöglicht. Der Zustand der Erhaltung ihrer Farbspuren ist nur unter der Voraussetzung erklärbar, wenn ihr Aufenthalt im Freien nur im Maximum etwa ein halbes Jahr gedauert hätte. Damit wird das Jahr 480 sowohl ihr Geburts- als ihr Todesjahr, man müßte denn eine künstlerische Tätigkeit innerhalb des kurzen Zeitraumes zwischen dem ersten und zweiten Persereinfall auf der Akropolis für möglich halten, was übrigens recht belanglos wäre. Ihr stilistischer Charakter paßt zu diesem Ansatz ganz vortrefflich. Winter hat ihn durch Zusammenstellung mit dem früher behandelten Kopfe erläutert und damit Zustimmung erfahren; nun, da uns die ganze Figur zu dem gleichen Zwecke zur Verfügung steht, können wir diese als verbindendes Glied in die Gleichung einschieben, die sie noch um eine Kleinigkeit näher an die Euthydikosfigur heranrückt. Erhöht sie doch auch die Wahrscheinlichkeit der Zuteilung dieser an die ihr zugewiesene Basis, da das dort erhaltene Unterteil dem ihrigen sehr ähnelt. Auch die Gewandbehandlung zeigt eine nahe Verwandtschaft; so ist der die Büste überquerende Streif hier viel ähnlicher als an dem Fragment, und die Unterschiede in den übrigen Partien beruhen auf der konsequenteren Ausführung des dort angebahnten

[1] Winter a. a. O. Taf. 14. Collignon, Taf. VI, 2. Musées d'Athènes, Taf. XIV.

Prinzipes. Das Gewand schließt sich noch glatter an den Leib, es beginnt schon nicht mehr bloß durchscheinen zu lassen, sondern geradezu durchsichtig zu werden. Der linke Busen tritt wie unverhüllt heraus; daß ihn ein feines Hemd deckt, sagt uns der Meister nur verblümt. Bloß mit Farbe hat er hier eine bunte Stickerei, ein Wettfahren von vier Quadrigen zwischen einsäumenden Ornamentbändern, ausgeführt. Die stärkste Annäherung zeigt der Kopftypus, da nimmt der der zuletzt behandelten Figur fast genau die Mitte des kleinen Raumes ein, den die beiden von Winter zusammengestellten begrenzen. Wie er in der Strenge des Ausdruckes sich diesem nähert, so bildet seine Haarbehandlung die Überleitung von einem zum andern. Die Euthydikosfigur zeigt dieselben wellenförmigen Abtreppungen, aber die Teilung in der Mitte kündet schon, daß es nicht mehr glatt anliegen soll, es ist dichter und löst sich an den Schläfen freier, die angedrückten chiotischen Haarscheiben, die schon dort fehlen, sind auch hier weggefallen, doch verstärkt das zurückgestrichene Schläfenhaar noch den Eindruck des lockeren Abhebens. Im ganzen aber ist die stilistische Verwandtschaft der drei Köpfe doch eine so enge, daß der zeitliche Zwischenraum nur nach Jahren zählen wird und kaum ein ganzes Dezennium ausfüllen mag. Ob der Meister der Euthydikosfigur mit dem jener beiden andern identisch ist und hier nur ein Stück seiner weiteren inneren Entwicklung vorliegt, darüber wird man zuversichtlich kaum zu urteilen wagen. In der technischen Ausführung ist die gleiche, nur etwas gesteigerte Sorgfalt und Glätte zu spüren, der Geschmack ist der gleiche, nur die Formensprache bestimmter und knapper ausgebildet, sie mutet in ihrer Deutlichkeit härter an. Das wird wohl die Wahrscheinlichkeit jener Hypothese nicht beeinträchtigen, doch läßt sich die Verschiedenheit beider Meister nur unter der Voraussetzung des allerengsten persönlichen Zusammenhanges verstehen, und diese würde der Schätzung des Meisters der Euthydikosfigur ein wenig abträglich werden. Man hat in dem Gegensatz, in der sie zu ihren fröhlichen Genossinnen im Frauensaal der Akropolis steht, den Hauch akademischer Kühle zu spüren vermeint. Gewiß kommt in ihr eine neue Richtung zu vollem Ausdruck; die naive, heitere Erscheinung der archaischen Frauengestalten beruht im letzten Grunde auf einer Differenz, deren Ausgleichung sich hier vollzieht, wie wir es in paralleler Art an der Entwicklung des männlichen Bildes beobachtet haben. So lange der Kopf als Träger des Lebens isoliert ist und der Leib unter der Gewandmasse verschwindet, ruht der Akzent auf ihm, er kann nicht drastisch genug betont werden. In dem Augenblick, wo der Leib sein Recht geltend macht, beginnt der Prozeß der Ausgleichung der Temperatur. Die Stimmung im Kopfe sinkt, die Starrheit des Körpers löst sich und die berühmte Marmorkühle durchzieht gleichmäßig die ganze Gestalt. Es ist das eine der

reinsten Offenbarungen des Harmoniebedürfnisses, das die ganze hellenische Kunst und Kultur durchzieht; den akademischen Beigeschmack hat es erst erhalten, als diese tot war und wiederbelebt werden sollte, doch alle diese Bemühungen im römischen wie modernen Empire haben an die Stelle des harmonischen Prinzips nur das der Egalité zu setzen vermocht.

Zu dieser jüngsten der Akropolisfrauenstatuen gesellt sich brüderlich ein Jünglingskopf, dessen Farbenfrische die gleiche datierende Kraft hat.[1] Der trübe Ausdruck des leicht geneigten Antlitzes, die gleich herabgezogenen Lippen, das ebenso stark entwickelte Kinn, dem ebenso die Belebung durch die Teilung fehlt, die frappante Übereinstimmung in der Zeichnung der etwas vorgebogenen Ohren, das gleiche, hier nur durch die stärkere Bedeckung der Stirne etwas gedrückt erscheinende Oval des Gesichtsumrisses, alles kündet die engste formale wie geistige Verwandtschaft, die es schwer macht, an die Meisterfrage nicht zu rühren. In ihm findet jedenfalls die künstlerische Stimmung der Zeit einen ähnlich vollkommenen Ausdruck, und die scharfe Grenzlinie des Jahres 480 hat für ihn wenig zu bedeuten. Er kündet eine Richtung an, die über diese noch weiter wirkt, zumal sie knapp vor ihr erst einsetzt und das schon ganz äußerlich in der Frisur, die man einst fälschlich für die Erläuterung des Krobylos herangezogen hat. Wir kennen sie aus einer langen Reihe von Denkmälern aller Arten, die unser Kopf mit eröffnet und die uns die Geltungsdauer dieser Mode für das Athen im Zeitalter der Pentekontaëtie annehmen lassen, doch ist sie weder attischen Ursprungs noch auf die Grenzen Attikas beschränkt. Der um den Kopf in breiten Flechten gewundene Doppelzopf bedeutet die Reaktion gegen den ionischen Krobylos, den er ablöst, wie im 18. Jahrhundert der Zopf die Perücke abgelöst hat. Die beiden einander äußerlich so ähnlichen Wandlungen haben noch dazu eine merkwürdige innere Beziehung. Das Zeitalter friedlicher Gelehrsamkeit, das die Perücke Newtons und Leibniz' vor unser Auge führen und die militärische Stimmung des fridericianischen Zopfes, sie finden ihr Widerspiel in der hohen ionischen Kultur, deren Abzeichen der Krobylos ist und der glanzvollen Zeit der Perserkriege und der Befreiung Hellas von der Fremdherrschaft. Zu deren Sinnbild wird der Doppelzopf; das strenge an sich gehaltene Wesen der im Kampf gestählten neuen Generation findet in ihm seinen prägnanten Ausdruck.

Außer diesem Kopf hat uns die vorpersische Akropolis nur eine einzige Marmorstatue eines Jünglings zu den vielen Frauenbildern gewährt und diesen förmlich nur stückweise. Dem zuerst gefundenen Torso hat ein Forscher einen Kopf aufgesetzt und die so im Abguß ergänzte Statue

[1] Abgeb. Eph. arch. 1888, Taf. 2. Journ. of hell. studies VIII (1888), S. 123 Fig. 3. Collignon, S. 362 Fig. 184. Brunn-Bruckmann, Taf. 460.

mit einer längeren gelehrten Erklärung bekannt gemacht, die so viel des Bestechenden enthielt, daß Zustimmung und Widerspruch sich die Wage zu halten schien. Aber während der Streit noch hin und her wogte, entstieg plötzlich dem Boden der Akropolis der rechte Kopf, der sich als solcher durch die Anpassung von Bruch an Bruch ausreichend legitimierte, und statt des Wechselbalges in Gips stand nun das marmorne Original bis auf die Extremitäten wohl erhalten vor uns, dessen altertümliche Strenge jetzt erst klar hervortrat, während der frühere Kopf in die Richtung nach Phidias hinwies.[1] Ganz sicher scheint es freilich nicht zu sein, ob es die Grenzlinie des Perserschuttes wirklich gedeckt habe, aber es steht stilistisch fast haarscharf an derselben und die frappante Ähnlichkeit mit den Tyrannenmörderstatuen, die von allem Anfang nicht entgehen konnte, bietet einen festen Haltepunkt für seine kunstgeschichtliche Zuteilung. Die Stellung der Figur ist ruhig und typisch, die Arme hängen herab, die anatomische Durchbildung des Leibes ist trefflich, die Schärfe jener Statuen erreicht sie freilich nicht, doch ist es dort die Energie der Bewegung, die jene Steigerung hervorruft. Die Technik des Bronzegusses, unter deren Einwirkung er steht, prägt sich in voller Deutlichkeit im Kopf aus, dessen leere Augenhöhlen bestimmt dahin weisen, aber auch die Haarbehandlung deutet in die gleiche Richtung. Die Frisur scheidet sich von der des Marmorkopfes sehr deutlich, doch herrscht auch hier das gleiche Prinzip. Statt des Zopfes umwindet hier eine Haarrolle Stirn und Schläfen, deren Windungen fein ziseliert erscheinen, auch das enganliegende Haar am Haupte zeigt den gleichen Bronzecharakter, und im gleich zu besprechenden Bronzeköpfchen der Akropolis, wie in anderen auf ein Bronzeoriginal zurückzuführenden Werken treffen wir dieselbe Frisur, in ganz entsprechender Weise ausgeführt, ziemlich häufig. Hier aber, wo wir selbst ein originales Werk vor uns haben, beweisen diese Indizien nur, daß wir es mit einem Meister zu tun haben, dessen eigentliche Technik die der Bronze war. Mit dem attischen Marmorkopf hat der unsere keine andere stilistische Übereinstimmung als die allen früheren Werken der Akropolisfunde gegenüber so auffällig kleine Stirne und den ernsten Ausdruck, dem hier der Zusatz des Nachdenklichen fehlt. Die Formengebung ist strenger, nicht ohne Feinheiten, doch gibt die machtvolle Entwicklung des Untergesichtes das eigentlich typische Gepräge. Eine bestimmte Antwort auf die Frage, ob diese Gestalt das Werk eines attischen Meisters sei, läßt sich kurzweg nicht geben. Wenn sie der Verfasser der »Meisterwerke« frischweg für Kritios in Anspruch nimmt und zwar als den Tyrannenmörderstatuen voraufliegend, also so eine Art Jugendwerk, so

[1] Furtwängler, Ath. Mitt. V (1880), Taf. I, S. 20ff. Ephimeris, 1888, Taf. 3. Brunn-Bruckmann, Taf. 461 b. Collignon, S. 374 Fig. 191 u. S. 375 Fig. 192.

wissen wir die stilistischen Indizien, die für diese Zuteilung sprechen, zu würdigen, dennoch vermögen wir nicht ihr beizustimmen. Wir werden noch auf diese Frage zurückkommen müssen, doch haben wir bereits früher bemerkt, daß im Harmodioskopfe der attische Grundcharakter durch die Analogie mit dem Jacobsenschen Kopfe noch vernehmlich anklingt. Hier, wo er unter der gegebenen Voraussetzung lauter zu hören sein sollte, ist das Gegenteil der Fall. Jeder Anknüpfungspunkt nach aufwärts an Denkmale attischer Kunst fehlt, während seine Einwirkung nach abwärts außer Zweifel steht. Die einzige Lösung für diese monumentale Formel scheint die Annahme zu bieten, daß hier ein fremder Einschlag liegt. Welcher Art? An diese Frage werden wir noch erinnert werden. Nicht ohne Analogie bei voller Wesensverschiedenheit ist der kleine Jünglingskopf aus Bronze, von dem uns eine zuverlässige Kunde, ob er aus dem Perserschutte stamme, fehlt.[1] Er entstammt der gleichen Fundstelle bei den Grundgrabungen für das Akropolismuseum, wie die Marmorstatue, die man nur infolge der falschen Ergänzung als »sicher« nachpersisch ansah, während jetzt eine starke Wahrscheinlichkeit für die entgegengesetzte Annahme spricht. Doch haben wir nun bei dem Mangel der äußeren Beglaubigung einen inneren Fixpunkt in dem Geschwisterpaar vom Jahre 480, das uns die Höhenlinie der Entwicklung deutlich markiert, und nicht über diese hinaus, sondern knapp an sie hinan ragt das Bronzeköpfchen, dem die allerdings entfernte Ähnlichkeit mit dem Apollo des olympischen Westgiebels rasch einen Künstlernamen verschafft hat, der ebenso schnell verging. Doch beweist diese Tatsache, daß er zu einer Kunstrichtung gehöre, die noch jenseits jenes ominösen Striches kräftig weitergeblüht habe; welcher, darüber haben wir noch zu Vermutungen genügende Gelegenheit; ihre Stärke werden wir noch kennen lernen, gegenwärtig genügt es, wenn wir sie als eine außerattische bezeichnen und ihre Verwandtschaft mit jenem fremden Einschlag betonen. Der Annäherung in der Haarbehandlung haben wir bereits gedacht, doch findet hier noch eine Art von Kompromiß statt, trotz der Haarrolle vorn hängt ihm der Schopf noch hinten krobylosartig aufgebunden. Auch die Rolle selbst ist anders gedreht, aber es wiederholt sich die Feinheit, daß kleine Haarpartien, die in dieselbe nicht hineingingen, vor den Ohren frei gearbeitet sind. Die Stirne ist noch kleiner gebildet, weit stärker verkleinert ist das Untergesicht, innerhalb des gleichgezogenen Ovals herrschen zwei verschiedene Proportionssysteme.

Noch einen besonders prächtigen Bronzekopf haben uns die Akropolisfunde beschert.[2] Es ist ein fast lebensgroßer, bärtiger Kriegerkopf, dessen

[1] Musées d'Athènes Taf. XVI. Brunn-Bruckmann, Taf. 461 c. Collignon, S. 323 Fig. 163. Studniczka, Ath. Mitt. XII (1887), S. 372 ff.

[2] Musées d'Athènes, Taf. XV. Eph. arch. 1887, Taf. 3 S. 43 ff. (Sophulis). Brunn-Br. Taf. 2.

jetzt unförmlich hervortretenden Schädel ein aufgesetzter Helm verbarg, er ist auch kahl gelassen, während vorn ringsum ein Haarstreifen vortritt, in eine lange Reihe von kleinen, sauber ziselierten Löckchen zerlegt, der die Stirn in einem Rundbogen umzieht. Schnurr- und Backenbart sind mit gleichem Fleiß gearbeitet, in die glatt aufgelegten, scharf begrenzten Bartmassen sind die einzelnen Härchen in einer Menge zart gravierter Linien eingezeichnet, der Backenbart steht keilförmig vor und wird durch ein kleines Unterlippenbärtchen belebt. Die ganz ungewöhnliche Feinheit dieser Arbeit kündet einen hervorragenden Meister. Die stark heraustretenden Augenränder umfassen noch die Reste einer weißen Glasmasse, sie werden von plastisch angelegten Brauen überspannt, die Nase endet abgestumpft und etwas breit; der Ausdruck des Lebendigen, fast individuell Anmutenden wird dadurch verstärkt. Die schon richtig sitzenden Ohren sind von feinster Durchbildung, und die Behandlung der Lippen ist geradezu delikat. Es scheint zunächst kaum fraglich, welcher Schule dieses Meisterwerk zuzuteilen sei. Nicht nur die vortreffliche Bronzearbeit, sondern die frappante Analogie mit dem Kopfe des Sterbenden aus dem äginetischen Ostgiebel hat an die Bronzeschule von Ägina denken lassen, deren Hauptmeister nun inschriftlich auf der vorpersischen Akropolis bezeugt sind, und diese Meinung wird derzeit wohl ziemlich allgemein geteilt. Der erste Herausgeber hat ihn freilich für attisch erklärt und damit vereinzelt Zustimmung erzielt, aber davon kann kaum ernsthaft gesprochen werden, das verbietet ein Hinweis auf den olympischen »Eperastos«kopf. Aber ebensowenig kann, von einer Reihe technischer Unterschiede abgesehen, die von der äginetischen Stimmung grundverschiedene Temperierung dieses Kopfes verkannt werden. Gegenüber der strengen Stilisierung dort ist hier noch ein malerischer Rückstand geblieben. Ein weiches sinnliches Element herrscht hier vor, und wenn wir ihm genauer nachfühlen wollen, so tritt uns die Erinnerung an den altionischen Silentypus entgegen, dessen wesentliche Züge aus diesem Kriegerkopfe noch hervorleuchten. Damit bietet sich die Möglichkeit, ihn der ionischen Bronzekunst, die doch das Vorbild der äginetischen war, zuzuweisen, und so nahe sie zu liegen scheint, der dermalige Stand unseres Wissens läßt doch keine sichere Entscheidung zu. Zeitliche und individuelle Unterschiede muß es auch in der äginetischen Werkstatt gegeben haben, und die Wegstrecke, die von da sicher zu den äginetischen Giebelfiguren führt, mag sich doch noch innerhalb derselben hinziehen; sind diese Marmorfiguren doch die einzigen offiziell beglaubigten Vertreter der äginetischen Bronzegießerschule. Doch wie die Entscheidung über den Bronzekopf der Akropolis immer fallen mag, ein Stück ihrer Vorgeschichte enthält er doch, und da ihm seine hoch entwickelte technische Meisterschaft seinen Platz um 490 zuweist, so bleibt für die viel-

behandelte Frage nach dem Zeitansatz jener das entscheidende Wort vorbehalten.

Wir sind mit unsrer Heerschau über die plastischen Monumente der vorpersischen Akropolis zu Ende gelangt, und wollen sie mit einigen Erwägungen allgemeiner Art beschließen. Zunächst tritt uns die Tatsache der ununterbrochenen künstlerischen Tätigkeit bis zu dem verhängnisvollen Termin deutlich entgegen, und nach dieser kurzen Pause geht es in demselben Tempo weiter. Die Kunst der Pisistratidenzeit geht attaca in die des republikanischen Athen über, wir merken wohl die neuen Themen, die da ansetzen, aber die Übergänge sind unmerklich, und allem Anschein nach steigert sich diese künstlerische Tätigkeit in dem Maße, in dem sie sich jenem Striche nähert. Die attische Tyrannis hat auch hier Dauerndes geschaffen und die Kunst blüht nach derem Sturz kräftig weiter, das Bedürfnis nach ihr hatte tiefe Wurzeln geschlagen, sie war gefestigt und attisch geworden. Das Verhältnis zwischen einheimischer und fremder Kunst zeigt uns die Erforschung dieser Denkmälerfülle in immer klarerem Licht. Der, um ein attisches Lieblingswort anzuwenden, autochthone Charakter der attischen Kunst erleidet durch den fremden Einfluß keine Wesensänderung, er verdankt ihm vielmehr seine volle Ausbildung, das heiße Ringen hat ihn vertieft und verstärkt. Man überschätzt leicht die Kraft der Strömung und unterschätzt die der Gegenströmung. Die große Masse der Kunstleistungen auf der Akropolis bleibt attisch, nur Vereinzeltes haben fremde Meister geschaffen, die die heimische Produktion wohl für eine Zeit in ihre Bahnen lenken konnten, ohne sie dauernd festzuhalten. Ein wichtiges Moment dieser Entwicklung war die Mannigfaltigkeit der sich kreuzenden und dadurch in ihrer Wucht mindernden Einflüsse. Wir haben in bunter Folge hier dädalidische, nesiotische, chiotische und festländisch ionische Elemente, zu denen dann noch äginetische und sicherlich auch peloponnesische kamen, kennen gelernt. Sie werden wohl noch zum Teil zurecht gekommen sein, um Athen von dem einzigen übermächtigen Einfluß befreien zu helfen, der seiner künstlerischen Selbständigkeit hätte gefährlich werden können, dem des benachbarten Chalkis. Die entscheidende Ursache des glorreichen Sieges der attischen Kunst lag aber in ihr selbst. Ihre jugendliche Frische hat die eintönige Feierlichkeit der Dädalidenplastik gleich beim Eintritt in die Marmortechnik spielend überwunden, und doch hat sie ihren Einwirkungen durch die Rezeption des Dädalos in den attischen Mythos den Dank abgestattet. Was sie der ihr von Haus aus überlegenen ionischen Kunst gegenüber an wertvoller Mitgift besaß, war die ungebrochene Kraft des nationalen Elementes, das dort unter der Einwirkung des nahen Orientes erheblich gemindert war. So glänzend sie sich in der politischen Geschichte von Hellas bewährte, in der Literatur und Kunstgeschichte ist die nationale

Bedeutung Attikas noch weitaus größer und nachhaltiger. Wie die florentinische Kultur zur italienischen ward, ist die attische zur hellenischen geworden. Auch hier sind in einem Geistesfrühling alle Knospen aufgegangen, die Schöpfung des attischen Dramas ist mit dem Siege der attischen Kunst und der attischen Volkskraft gleichzeitig. Der Sinn fürs Große ist in seiner vollen Reinheit echt attisch, er dringt bis ins Kleinste, die Tendenz zum Kolossalen aber ist ihm fremd, dessen vollen Unwert haben die Persersiege dem attischen Bewußtsein tief eingeprägt, die ionischen Riesentempel haben für dieses immer einen orientalischen Beigeschmack behalten. Sein Gegengewicht bildete die urwüchsige humoristische Begabung, die sich im derben Satyrspiel, am feinsten in der sokratischen Ironie, der liebenswürdigsten Schalkhaftigkeit offenbart; das attische Salz hat eine merkwürdige chemische Verwandtschaft mit dem toskanischen. Dieser fein ausgeglichenen harmonischen Stimmung, diesem Sinn für das Maßvolle, hat das unübersetzbare Sophrosyne Ausdruck gegeben. Der starke Lokalpatriotismus hat die Weite des Blickes nicht getrübt, niemals hat Athen den Gedanken an eine kantonale politische, wie geistige Beschränkung ertragen gelernt. Phantasievoll, doch nie phantastisch, Verstandesklarheit, die nicht von rationalistischer Anwandlung, wohl aber von Nüchternheit frei war, eine Feinempfindung von leichter Erregbarkeit und ein alle Schichten des Volkes durchdringender enthusiastischer Schönheitssinn, der sich sinnenfällig in der spezifisch attischen »Lieblingsinschrift« offenbart, und wie er die Schönheit zur ersten der hellenischen Kardinaltugenden erhob, so auch die transzendentale Bedeutung der Form zuerst erfaßt hat — das waren die inneren Bedingungen der künstlerischen Größe Athens. Wie sie sich auf allen Gebieten der bildenden Kunst bewährt hat, so können wir sie auch jetzt, wo wir den abgerissenen Faden der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der Vasenmalerei wieder aufnehmen, im Kleinen wahre Wunder wirken sehen.

Mit dem Übergang von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Technik hat Athen geradezu das Monopol auf diesem Gebiete erlangt und für lange Zeit festgehalten. Die neue Technik hat die alternde keramische Kunstindustrie zu neuem Leben erweckt. Die Funde der Akropolis haben auch in die Erforschung dieses Zweiges überraschend viel Licht gebracht. Aus den Stiftungen von kostbaren Weihgeschenken der Töpfer und Vasenmaler geht deutlich hervor, welch goldnen Boden dieses Handwerk hatte, und wenn es auch vor allem die Nekropolen Etruriens gewesen sind, denen wir die persönliche Bekanntschaft der Hauptmeister danken, so brachten doch auch die Ausgrabungen der Akropolis eine reiche Ernte an Vasenfragmenten, deren jahrelang währende wissenschaftliche Bearbeitung Ergebnisse von großer Tragweite bieten dürfte. Auch hier hat die Verwüstung der Perser konservierend gewirkt, und die kunstgeschichtliche Demarkationslinie des

Jahres 480, deren Verlauf auf diesem Gebiete vorläufig noch strittig bleibt, hat doch ein gutes Stück Ordnung in die chronologische Frage gebracht. Sie hat die wichtige Tatsache kennen gelehrt, daß die Blütezeit der attischen Vasenmalerei damals bereits angebrochen war, indem der Perserschutt Proben von Werken der großen Vasenmaler in zahlreicher Menge zutage gebracht hat. Geht diese Demarkationslinie durch sie, oder liegt sie in einem mehr oder minder großen Abstand jenseits derselben? Das ist der Angelpunkt, um den sich hier die chronologische Frage dreht. Der erste Eindruck hat ein starkes Hinaufdatieren der Meister zur Folge gehabt, diese Bewegung, die sich nachher auf das Gebiet der Plastik fortgepflanzt hat, hat hier begonnen, aber von der starken Rückströmung, die auf dem letzteren anhaltend und anwachsend herrscht, scheinen sich die Wellen nicht hierher fortpflanzen zu wollen, und doch hängen beide untrennbar zusammen. Wir wollen die Frage nach dem Zeitpunkt des Ansetzens des rotfigurigen Vasenstiles nicht von der Erörterung seiner großen Leistungen trennen. Wer sein Entdecker gewesen ist, wissen wir nicht, wohl aber, wer die künstlerische Persönlichkeit war, die ihm zur vollen Ausbildung verhalf und die in Athen in der Nachahmung der ionischen Augenschalen befangene Schalenmalerei zu einzigartiger Blüte brachte. Dem Vasenmaler Epiktetos darf die monographische Behandlung, die er vollauf verdient, nicht mehr lange vorenthalten bleiben, seine hohe künstlerische Bedeutung, die geradezu führende Stellung, die er im Kreise seiner Genossen einnahm, sind längst dargelegt und anerkannt.[1] Sie würde auch die neuerdings mehrfach hervorgetretene Anschauung, daß nicht ihm, sondern Andokides der Hauptanteil an der Einführung der neuen Technik gebühre, kaum erheblich herabmindern können, wenn sie richtig wäre. Die neue Technik war im Zeitpunkt ihrer Entdeckung keineswegs mehr neu, zur bequemeren Herstellung mancher Einzelheiten hat man das Verfahren des Aussparens, auf dem sie beruht, längst schon benutzt. Ihr plötzliches Auftauchen erklärt sich aus der Wendung, die die Entwicklung des schwarzfigurigen Stiles genommen hat, er ging an seiner Konsequenz zugrunde. Wohl war es seinem Schattenrißstil gelungen, die lineare unausgefüllte Zeichnung, deren hohes Alter uns die Monumente kennen gelehrt haben, zurückzudrängen, aber vollständig ist sie nie verschwunden, mit der neuen Technik hält sie ihren Siegeseinzug. Der schwarzfigurige Stil hat in seiner Blütezeit das horizontale Dekorationssystem der Klitiasvase und der tyrrhenischen Amphoren aufgegeben und wohl unter Mitwirkung der sich kräftig entwickelnden Tafelmalerei auf Ton, das Bildprinzip in voller Strenge

[1] Die folgenden Darlegungen habe ich in anderer Form im »Euphronios« [2] S. 14 ff. »Epiktetos und seine Genossen« bereits gegeben.

durchgeführt. Der Raum für die Darstellung mit den sie umgebenden Ornamenten wird abgegrenzt, der übrige Gefäßkörper mit schwarzem Glanz überzogen, und von diesem hoben sich die ausgeführten Bilder außerordentlich wirksam ab. Dies Prinzip kommt je nach der Form des Gefäßes zu verschiedenem Ausdruck, aber seine Herrschaft erstreckt sich über alle Gefäßformen, nur die Schale verhält sich ihm gegenüber spröde. Die alte Kleinmeisterschale findet sich hinein, aber ihr Bildraum bleibt doch streifenförmig, in der Breite der Henkel, sie kann ihn nur mit einem gedrängtvollen Figurenfries schmücken oder den Streifen nur mit einer Inschrift oder irgend einem kleinen Bildchen als Zier versehen. Die Augenschale steht dem schwarzen Glanze wehrlos gegenüber, seine Aufnahme droht ihre Dekoration einfach zu verschlingen, und selbst dann war die Aussparung einer Bildfläche an der Außenseite ein gelegentlich versuchter aber unleidlicher, tektonischer Mißgriff. Zwischen dem Augenpaar aber hat sich noch oft die alte Umrißzeichnung hervorgewagt, die auch in den Werkstätten der Kleinmeisterschalen nie ganz ausgestorben ist. Der schwarze Glanz dringt nun nach der Richtung des geringeren Widerstandes zuerst in das Innere der Schale ein, die er bis auf den dem Innenbilde vorbehaltenen Raum ausfüllt, außen beschränkt er sich auf die Färbung des Henkels, des Fußes und des Randes, ohne sich in das Bildgebiet hineinzuwagen. Damit kommt aber die Augenschale in offenen Gegensatz zur übrigen keramischen Produktion. Ihre Außenbilder heben sich nicht aus dem breiten glänzenden Firnisfeld hervor, während das Innenbild bereits dem allgemeinen Zuge folgt. Wollte man nun nicht auf den Außenschmuck ganz verzichten und die Außenseite völlig mit Firnis überziehen, so bot sich nur ein Ausweg, dem Glanz auch hier zu seinem Rechte zu verhelfen; statt das unmögliche Bildfeld auszusparen, sparte man die Augen samt dem zwischen ihnen befindlichen Bildschmuck selbst aus. Nun stand die neue Technik fix und fertig da, aber der Folgenschwere der Tat, die getan war, scheint man sich im ersten Augenblick nicht bewußt geworden zu sein.

Wir besitzen noch eine ziemliche Reihe solcher rotfigurigen Schalen, die das alte schwarzfigurige Innenbild, dessen Existenz der schwarze Glanz niemals bedroht hatte, ruhig weiter fortführen; zunächst hat es den Anschein, als ob beide Techniken überhaupt in friedlicher Vereinigung zusammenleben sollten. Diesen Augenschalen steht die von Andokides geführte Gruppe von Amphoren mit beiden Techniken gegenüber, denen sich noch eine von diesem Meister selbst signierte Augenschale anschließt, die in unserm Antikenvorrat ganz einzig in ihrer Art geblieben ist und ein merkwürdiges Zeugnis für die Lust dieser Zeit am Experimentieren mit der neuen Technik ablegt. Es ist ein Versuch dieses tüchtigen Am-

phorenmalers, die Schale nach demselben Prinzip zu dekorieren, das er dort mit so viel Lust angewendet hat. Die eine Außenseite bleibt schwarzfigurig, die andre wird rotfigurig, die symmetrischen Kampfdarstellungen unter dem Henkel, die er von Exekias überkommen hat, werden dadurch recht interessant. Es kämpft jederseits ein rotfiguriger Krieger mit einem schwarzfigurigen um die Leiche eines schwarzfigurigen Gefallenen, dessen Schild, da er ins Firnisfeld hinüberreicht, dadurch rotfigurig wird. Es ist als ob uns diese Palermitaner Schale mit ihrer so augenfällig willkürlichen Zusammenstellung den monumentalen Nachweis erbringen wollte, wie organisch die rotfigurige Technik an den Außenseiten der Augenschalen beider Techniken entstanden ist, zu denen sie als die regelbestätigende Ausnahme hinzutritt.

Mit dem Beginn der rotfigurigen Technik kommen die Künstlernamen auf den Augenschalen, die in der früheren Zeit nur sehr vereinzelte Signaturen tragen, plötzlich in stattlicher Zahl hervor, zuweilen paarweise; die Sonderung von Maler und Töpfer beginnt, aber alle diese Formeln zeigen uns bei fünf verschiedenen Töpfernamen immer nur den einen Malernamen des Epiktetos, der auch in den zahlreichen Fällen, wo er allein vortritt, stets als Maler signiert. Der Reformator der Schale, der das Aschenbrödel der archaisch-attischen Keramik zur Regentin derselben umschuf, ist eine scharf hervortretende künstlerische Persönlichkeit, der auf seine Zunftgenossen einen völlig beherrschenden Einfluß ausgeübt und die folgende Generation zu ihren großartigen Leistungen erzogen hat. Nur ein kleiner Teil seiner Wirksamkeit wird durch die schwarz- und rotfigurige Augenschale abgegrenzt. Dem endgültigen Wegfall des Gorgoneion im Innern, wie seines schwarzfigurigen, hinter der allgemeinen Bewegung zurückgebliebenen Vertreters folgen auch bald die Augen der Außenseite, die letzten Symbole ionischen Einflusses, und die spezifisch attische Neuschöpfung hält ihren Einzug, auf dem sie ihr erster Großmeister von den Anfängen bis zum vollen Erblühen geleitet. Seine Haupttätigkeit konzentriert sich auf das Innenbild, dem gründliche Umgestaltung vor allem not tat. Von seinen Schalen tragen manche keinen andern Bildschmuck, aber besonders charakteristisch für ihn ist die stattliche Reihe ihm speziell eigentümlicher flacher, von einem schmalen konvexen Rande eingerahmter Teller; wir haben den mit der Lieblingsinschrift des Miltiades bereits kennen gelernt, eine Form, die frei von jedem Gebrauchszweck nur als Träger des Bildes dient. In dem von einem schmalen Firnisstreifen umsäumten Rund hat er meist nur eine Einzelfigur mit delikater Feinheit und Sauberkeit hineingezeichnet. Der Zwang dieses Raumes, der auf der noch stark tektonisch empfindenden Kunst schwer lastete, übte eine kräftigende Wirkung aus. In seiner Abgeschlossenheit taucht, durch die Hand unseres Meisters gehoben,

ein gar kostbarer Schatz auf, das von allem mythischen und realen Zusammenhang losgelöste, absolute künstlerische Motiv, »das Motiv an sich«. Es ist seine persönliche Schöpfung, die ich einst mit Worten, die ich nun wiederholen kann, der nach ihm benannten Gruppe zuschrieb. »Unter dem »Vorwande«, das Rund füllen zu müssen, erfand sie ihrem Hange folgend Motiv über Motiv, eines schöner als das andre; da wird getragen, gehoben, geschlichen und gelaufen, geduckt, getanzt, gesprungen; das ist ein Schießen, und Werfen, Meißeln und Schnitzen, Schöpfen und Musizieren, und alles nur, um jene Beugungen des menschlichen Leibes zu begründen, deren der Schalengrund zu bedürfen schien.« Er hat auf die Darstellung des Mythos nicht verzichtet, aber gegenüber dieser seiner Hauptleistung fallen seine Beiträge hiefür kaum ins Gewicht, und doch durch jene Schulung von Auge und Hand, die das von ihm gestellte Problem eines tieferen Eingehens auf die Wiedergabe der realen Erscheinung mit sich brachte, war die unerläßliche Vorbereitung zur Um- und Neuschöpfung des alten mythischen Inventars gegeben. Die realistische Richtung der Zeit dokumentiert sich aber am besten in den Darstellungen von Zechgelagen, komastischen Zügen und Liebesszenen, die dem dionysischen Treiben die gleiche Konkurrenz machen, wie die Theseustaten nun jenen des Herakles. Nur ein kleiner Teil des erhaltenen »Werkes« des Epiktetos ist bisher veröffentlicht, doch ist noch manches Prachtstück, das er nicht signierte, ihm bestimmt zuzuweisen, da seine künstlerische Handschrift ein festes Gepräge trägt und dazu auch gelegentlich äußere Indizien hinzutreten, wie die Form für den Miltiadesteller und die allerdings nicht ausschließlich ihm eigentümliche Lieblingsinschrift »Hipparchos«, die die Zuweisung des köstlichen Kopenhagener Schaleninnenbildes gestattet, das einen jungen nackten Hermoglyphen schildert, der eifrig an seiner fast vollendeten Herme schnitzt. Wie dieses Stück zu seinen vollendetsten Werken gehört, so gehören auch seine beiden andern und überhaupt sämtliche diesen Lieblingsnamen tragende Vasen zu den fortgeschrittensten des epiktetischenKreises.[1] Bei der Hinaufdatierung, zu der die Ergebnisse der Akropolisausgrabungen für den Beginn der rotfigurigen Technik nötigten,[2] schien zunächst die Möglichkeit einleuchtend, in diesem schönen Hipparchos den im Jahre 514 ermordeten jüngeren Sohn des Pisistratos zu sehen. Zur weiteren Stärkung dieser hat man, trotzdem der Archon Hipparchos des Jahres 496 sich nicht wegleugnen ließ, die Theorie der damnatio memoriae ins Griechische übersetzt und mit entsprechender Variation auf Tyrannen wie Tyrannenmörder an-

[1] So Nr. 10, dessen Innenbild ein Riemenornament umsäumt.

[2] Das Signal zu dieser hat Studniczka gegeben, Jahrb. II (1887), S. 159 ff. Ich habe die chronologische Frage eingehend behandelt in der Einleitung zu den Gr. Vasen mit Lieblingsinschriften [2], S. 26 ff.

gewendet; das ist aber ihr schwächster Punkt geworden, der einen ernsthaften Angriff nicht verträgt. Indes ist sie im übrigen mit so viel Scharfsinn und Geschick begründet worden, daß sie ziemlich allgemeinen Anklang gefunden hat. Sie ergibt als notwendige Folgerung die Entstehung des rotfigurigen Stiles in der Zeit der Pisistratiden und zwar nicht etwa am Ende derselben. Epiktetos müßte dann noch mit den jüngsten seiner uns erhaltenen Werke in diese fallen, und seine frühesten, in denen die rotfigurige Technik noch in ihren ersten Stadien erscheint, würden somit in die dreißiger Jahre des sechsten Jahrhunderts etwa zu setzen sein, mit einem nicht allzu kleinen Spielraum nach oben. Nun hat uns die enge Verbindung, in der die Meister, wie die Lieblingsnamen unter einander stehen, längst darüber belehrt, daß die Entwicklung der rotfigurigen attischen Schale von ihrem Anfangspunkt bis zur höchsten Blüte das Werk zweier Generationen ist, die unmittelbar aneinander schließen, des epiktetischen Kreises und des um Euphronios; und so erstaunlich diese Tatsache sein mag, Tatsache ist sie doch; und ergibt der Name Hipparchos für Epiktetos einen festen Ansatz, dann hat diesem die ganze Reihe der Schalenmaler und ihrer Lieblinge zu folgen. Das gilt aber auch umgekehrt, falls ein andrer Name einen Fixpunkt bietet; ergibt sich keine Gleichung mit jenem, dann muß eine eingehende Prüfung über die Tragfähigkeit entscheiden. Es ist das Verdienst des Begründers der »Hipparchoschronologie«, noch zwei andre Lieblingsnamen schärfer als bisher zu gleichem Dienst herangezogen zu haben, die beide Euphronios erwähnt hat. Beide gehören zu den von Vasenmalern gefeiertesten Persönlichkeiten, und dürfen zuversichtlich mit geschichtlich bekannten Persönlichkeiten identifiziert werden: Leagros und sein gelegentlich auch als solcher auf Vasen erwähnter Sohn Glaukon. Da nun der erste Name unter andern auch die drei ältesten der uns bekannten Vasen des Euphronios ziert, der zweite aber ebenso die jüngste der signierten desselben Meisters, so sind alle Bedingungen gegeben, die uns vor Homonymentrug schützen können, und die Daten dieser Persönlichkeiten haben eine stärker zwingende Kraft, falls sie im Widerspruch mit jenen der Hipparchoschronologie stehen sollten. Von Leagros erfahren wir durch Herodot (9,75), daß er als Stratege gegen die Edonen fiel. Die Vernichtung der von ihm und Sophanes geführten 1000 attischen Kolonisten durch die vereinigten Thrakerstämme in der Schlacht bei Drabeskos folgte unmittelbar auf Kimons glänzenden Sieg über die Flotte der Thasier und die Einschließung von Thasos. Der Zeitpunkt dieser Niederlage wurde früher in das Jahr 467 verlegt, während neuerdings 465/4 als der wahrscheinlichste Ansatz gelten darf, vereinzelt ist man sogar bis auf 459 heruntergegangen.[1] Sein

[1] Vgl. Busolt, Gr. Geschichte III, S. 198 f. Anm. 5.

Sohn Glaukon erscheint als Stratege im samischen Kriege 439 und in gleicher Eigenschaft zu Beginn des peloponnesischen Krieges 432 vor Korkyra. Die Vasenbilder zeigen uns deutlich, auf welcher Grundlage die allgemeine Beliebtheit des jungen Leagros ruhte. Er war die Zierde des in- und ausserhalb des Kerameikos so populären Ritterkorps. Viel mehr als zwanzig Jahre kann diese seine fröhliche Kadettenzeit nicht von seinem traurigen Strategentum getrennt sein und wir glauben genug zu tun, wenn wir sie von 490 ab datieren. Setzen wir für seinen Sohn im gleichen Lebensstadium 30 Jahre zu, so kommen wir gerade in eine Zeit, in der die gelegentliche Miterwähnung des vor kurzem gefallenen Vaters recht begreiflich erscheint. Eines lehren uns aber die Lieblingsinschriften noch, das Lobeslied auf Hipparchos verklingt fast gleichzeitig mit dem Anklingen des auf Leagros, beider Töne gehen noch ineinander über. Damit tritt aber die Hipparchoschronologie mit der Leagroschronologie in unlösbaren Widerspruch. Über das sie trennende Vierteljahrhundert können keinerlei Prokrusteskünste die Verbindung herstellen. Welche nun weichen muß, kann gar nicht in Frage kommen, aber mit dem sich für uns aus dem Miltiadesteller ergebenden Ansatz stimmt diese aufs allerbeste. Setzt Euphronios mit den uns erhaltenen Werken mit einem sehr geringen Spielraum nach oben um 490 ein, so endet die uns bekannte Tätigkeit des Epiktetos kurz nach diesem Datum. Die Anfänge des rotfigurigen Vasenstiles mögen vielleicht bis an das Ende der Tyrannenzeit hinaufreichen, seine Entwicklung gehört ganz in die Zeit der attischen Republik, und ragt nur noch zum kleineren Teil in das sechste Jahrhundert hinein, das der schwarzfigurige Stil ganz beherrscht. Das Zeugnis der Akropolisfunde ist damit nicht in Widerspruch. Die etwa fünfunddreißig Jahre währende Übung der neuen Technik, die sie umfaßt, schließt die Entwicklung bis zum Höhepunkt der Schalenmalerei ein, ohne sie zu begrenzen, und glücklicherweise besitzen wir eine willkommene Stichprobe in dem Inhalt des unmittelbar nach der Schlacht von Marathon errichteten Tumulus für die im Kampfe gefallenen Athener.[1]

Neben allerlei uraltem Hausrat sind auch eine Menge sorglos gemalter spätschwarzfiguriger Lekythen und anderer Gefäße gefunden worden, die wohl für den Bestattungsakt selbst erworben sein werden und der gleichzeitigen Fabrikation angehören müssen. Von der rotfigurigen Technik bietet er nur eine kleine, aber charakteristische Probe, das arg fragmentierte Innenbild einer Schale, die der Spätzeit des epiktetischen Kreises angehört und etwa der Werkstatt des Kachrylion zugeteilt werden kann. Das gegebene Datum, kurz vor 490, stimmt zu unseren Ansätzen. Der

[1] Ath. Mitt. XVIII (1893), S. 46 ff. (Staïs).

Fund bestätigt auch eine Lehre, die uns die Meister- und Lieblingsnamen bieten, den Vortritt der Schalenmalerei in der rotfigurigen Technik, neben der sich die schwarzfigurige Weise namentlich am kleineren Gerät noch zäh erhält; schleppt sie doch auch in Form und Ornamentik viel länger noch die Rudimente jener mit. Das Ergebnis dieser Stichprobe bleibt unter der Voraussetzung, daß die neue Technik eben ihr erstes Vierteljahrhundert hinter sich habe, vollkommen verständlich, namentlich wenn man sich die Frage vorlegt, wie es eigentlich aussehen müßte, wenn sie nach der Hipparchoschronologie bereits den doppelten Zeitraum durchwandert hätte.

Von den mit Meister Epiktetos gemeinschaftlich auftretenden Genossen ragt nur einer über das handwerkliche Mittelmaß hinaus, der seiner Spätzeit angehörige Pistoxenos, doch findet sich in seinem Kreise noch manche interessante Persönlichkeit, so der eigenartige, sich gleichfalls als Maler gebende Epilykos, der förmlich brüderliche Züge aufweist, und Kachrylion, der direkt zu Euphronios überleitet, unter dessen übermächtigen Einfluß er geraten ist. Doch vorher wollen wir noch ein anders geartetes keramographisches Monument der Akropolisfunde kurz betrachten, dessen auffällige Verwandtschaft mit der epiktetischen Typik unverkennbar ist. Ein Tonpinax von ungewöhnlicher Stärke zeigt auf weißem Grunde das Bild eines zum Angriff vorstürmenden Kriegers, dessen nackter, nur mit einem schwarzen Schurz um die Lenden bekleideter Leib mit gelbbrauner Farbe gemalt ist.[1] Als Schildzeichen fungiert ein schwarzer Silen mit rotbraunem Pferdeschwanz, der im Lauf den Kopf zurückdreht und zu den Schaleninnenbildern dieses Kreises in noch näherem Verhältnis steht als sein Herr. Rotbraun ist auch der Helmaufsatz des Kriegers und die innere viereckige Umrahmung, die von einer parallelen schwarzen umfaßt wird. So haben wir denn hier ein Beispiel der alten Vierfarbenmalerei und deren engen Anschluß an die Vasentechnik, für die auch die Lieblingsinschrift dieses Bildes Zeugnis ablegt. Sie nennt uns den schönen Megakles; derselbe Name kehrt auch auf Gefäßen jener Zeit wieder und es kann wohl damit nur einer der vornehmen Alkmäoniden gemeint sein, der Sohn des großen Gesetzgebers Kleisthenes und Großvater mütterlicherseits des Alkibiades, oder sein Vetter, der Oheim des Perikles. Der Name dieses letzteren hat sich auf der Burg auf einer Schale gefunden, mit dem Vatersnamen Hippokrates und der Demosangabe Alopeke, sie stammt demnach vom Scherbengericht, das ihn traf; mit diesem Ereignis hat man auch unseren Pinax in indirekte Beziehung gebracht, denn der Name Megakles ist darauf mit dem harmlosen Glaukytes überschrieben worden. Aber ein Beispiel für die »damnatio memoriae« ist das nicht, sondern eine ganz persönliche An-

[1] Eph. arch. 1887, Taf. 6, S. 116 ff. (Benndorf).

gelegenheit des Malers, dem der stolze Megakles nicht mehr gefiel. Kein Geschlecht ist unter den Lieblingsnamen so stark vertreten als das der Alkmäoniden, und keines hat der nahe Verwandte der Lieblingsinschrift, der Ostrakismos, den der Alkmäonide Kleisthenes erfand, öfter bedroht. Der Maler mag mit der Tilgung des Namens seiner Umstimmung in der Alkmäonidenfrage Ausdruck gegeben haben und vielleicht hat auch er bald den hier gelöschten auf eine Tonscherbe geschrieben.[1] Aber die Zeit, in der diese beiden Vettern jung waren, liegt im Anfang des fünften Jahrhunderts.

Mit diesem Pinax sind wir auf das Gebiet der Tafelmalerei hinübergeraten, und ehe wir uns wieder zurückwenden, wollen wir doch einen Blick auf dasselbe werfen. Wir wissen freilich gar wenig von ihrem Zustande um diese Zeit, und im Altertume hat man von den Vorläufern Polygnots auch nicht viel gewußt; dem Eumares von Athen, der uns in seinem Sohne Antenor so viel näher getreten ist, schließt Plinius in seiner Malergeschichte Kimon von Kleonä an, von dem er uns mitteilt, er habe dessen Erfindungen weiter ausgebildet und auch selbst welche gemacht, die er kurz und doch so verkehrt beschreibt, daß wir Mühe haben, uns bei seinen Worten etwas real Mögliches vorzustellen. Aber auch Älian weiß in seiner Varia historia (VIII. 8) von diesem Meister zu erzählen, er habe die vor ihm noch in den Windeln gelegene Malerei zu rechter Entwicklung gebracht und daher auch zuerst anständigere Honorare erzielt. Er fügt also diese beste Erfindung der von Plinius berichteten wirksam an. Trotz des etwas komischen Beigeschmackes weist dieses in so bunte Umgebung geratene Lob des Meisters von Kleonä darauf hin, daß die antike Kunstforschung diesen ernst genommen habe, woraus uns doch die gleiche Pflicht erwächst. Auf die Spuren dieser Forschung weisen uns zwei in der Anthologie unter dem Sammelnamen Simonides überlieferte Epigramme, die zweifellos auf seinen Werken gestanden und dort von einem sorgfältigen Forscher, der kein andrer als der »Stelenklauber« Polemon sein wird, der den Wert urkundlicher Belege gar gut zu schätzen wußte, abgeschrieben worden sind. Die antike Kritiklosigkeit hat sie wie alle literarisch losgelösten metrischen Künstlerinschriften archaischer Zeit dem Meister des Epigrammes zugeteilt, moderne Hyperkritik den überlieferten Namen Kimon zu Mikon willkürlich verändert. Das eine kündet uns in origineller Fassung, (die sich aber merkwürdig nahe mit der des Künstlerpaares Damophilos und Gorgasos berührt, die den im Jahre 493 geweihten Cerestempel in Rom mit Gemälden schmückten) sein Werk sei das, was der Eintretende zur rechten

[1] Nach Aristoteles 'Aθ. π., C. 22, 5 fällt der Ostrakismos des Megakles in das Frühjahr 486.

Hand erblicke; was der Austretende zur Rechten habe, sei von Dionysios gemalt.[1] In welches Gebäude diese Tür führte, wissen wir leider nicht, doch müssen wir uns hier einen umfangreichen Bilderfries vorstellen, der zu einer genaueren Würdigung des Meisters Anlaß geben konnte. Das andere versichert uns in dem stolzen Ton, der den alten Meistern so wohl ansteht, er habe nicht als der Kunst unkundig dies Werk gemalt, aber an jegliches Werk hefte sich der Tadel, dem auch Heros Daidalos nicht entfloh. Diese Berufung auf das große Vorbild verrät den Dädaliden, der sich wohl vom »Dädali cognatus« Eucheir abgeleitet haben wird. Der Meister von Kleonä, wo Dipoinos und Skyllis so große Werke schufen, rückt damit in die Reihe der Ahnherrn der sikyonischen Malerschule, die Beziehung zu den Dädaliden in Italien gewinnen dadurch an Klarheit, vor allem aber wird der eifrige Erforscher der sikyonischen Gallerie als derjenige Forscher kenntlich, der die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Meisters so erfolgreich verkündet hat. Ein bestimmter chronologischer Anhalt fehlt, doch ist der Spielraum nicht allzugroß. Nur das Ende des sechsten oder der Anfang des fünften Jahrhunderts kann in Betracht kommen, wahrscheinlich aber beide zugleich. Seine technischen Fortschritte gegenüber Eumares spezifiziert Plinius in der Erfindung der katagrapha, die er selbst nicht verstanden zu haben scheint; daß damit der Versuch, durch die Verkürzung aus der Fläche in die dritte Dimension zu gelangen, gemeint sei, hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich.[2] Ferner läßt er ihn seinen Gestalten größere Beweglichkeit verleihen, durch auf, nieder und rückwärts blicken, dabei bildet er ihre Glieder richtiger und versieht sie mit Innenzeichnung, auch die Gewandung folgt nun dem Zuge der Bewegung. Es ist längst bemerkt: diese Charakteristik gegenüber Eumares läßt sich zur Schilderung der Unterschiede, die die rotfigurige Vasenmalerei von dem schwarzfigurigen Silhouettenstil trennt, trefflich verwerten. Auch die scheinbar spezifische Eigenart des epiktetischen Kreises findet hier ihren Ausdruck. Das Verkürzungsproblem nimmt freilich erst Euphronios ernster in Angriff, doch Ansätze finden sich auch hier, wenn auch nicht die ersten, da wir die bereits auf altionischen und chalkidischen Vasenbildern beobachten konnten, aber die Freude an der Gestaltung des bewegten, gedrehten und gebogenen Leibes tritt uns nirgends sinnenfälliger entgegen. Damit erscheint die künstlerische Umwälzung nicht mehr auf die Grenze des Kerameikos beschränkt; was dort vorgeht folgt vielmehr dem mächtigeren Zuge einer großen, das ganze Gebiet der Malerei umfassenden Bewegung, die den alten Schattenrißstil mit seinen Reminiszenzen an die mykenische Einlege-

[1] Richtig erklärt von Benndorf. Gjölbaschi-Trysa, S. 151 Anm. 2.
[2] Hartwig, Meisterschalen S. 156 ff.

technik vom Throne stürzt und die abstrakte Linearzeichnung an dessen Stelle setzt.

Der fundamentalen Bedeutung dieser Tat tut es keinerlei Eintrag, daß es schon in der Längstvergangenheit, noch zu Lebzeiten der Streuornamentik, Linearzeichnung gab, aber rein dekorativer Natur, so wie sie doch auch als technischer Anfang der Ausfüllung des Schattenrisses vorhergehen mußte.

Diese Anfänge sind fruchtlos verwelkt, zur Blüte hätte sie nur die geistige Strömung bringen können, die sie sich jetzt förmlich neu schaffen mußte. Das erwachte Selbstbewußtsein der Malerei, die nun zum erstenmal und doch für alle Folgezeiten die tektonischen Schranken durchbricht und ihre ideelle Eigenart erkennt, findet in dieser abstrakten Wiedergabe des Körperlichen ihren angemessenen Ausdruck, die ihr zugleich im stofffreien Raume eine Fülle rein zeichnerischer Probleme bietet. War Kimon von Kleonä ihr Führer und stehen die Meister des attischen Kerameikos unter seinem persönlichen Bann? Wir müßten diese Frage zuversichtlich bejahen, würden wir die ihm zugeschriebenen Erfindungen auch wirklich für sein geistiges Eigentum zu halten genötigt sein, aber dann hätte auch Eumares gleiches Anrecht auf die Entdeckung der schwarzfigurigen Malerei, und die, ihrem Ursprung nach nicht attische Weise wäre von einem Athener, die echt attische von einem Peloponnesier ins Leben gerufen. Wir tun wahrlich besser, die Anfangsfrage der antiken Kunstforschung, der sie so sehr am Herzen lag, ungestört zu überlassen, und uns mit weit bescheideneren Erkenntnissen zu begnügen. Die gleiche Bewegung, die Tafel- und Vasenmalerei ergriffen hat, hat die dünne Scheidelinie, die beide trennte, schärfer gezogen. Die erstere hat wohl durchgängig den roten Tongrund aufgegeben und ihn mit einer weißen Schicht überzogen, wodurch sie eine freiere Beweglichkeit für ihren Farbenauftrag erzielte oder eigentlich behielt. Auch hierin lebt nur ein altes, der keramischen Industrie eigenes Verfahren wieder auf, die Vasen von Thera und Kyrenä haben diese aus mykenischer Zeit stammende Eigentümlichkeit noch bewahrt. Wenn es aber jetzt gelegentlich und in der weißgrundigen Schale und Lekythos der folgenden Zeit hier wieder auftaucht, so zeigt es den Einfluß jener auf diese. Sie geht ihre eigenen Wege und schließt zunächst eine Art Kompromiß mit der alten Technik, das beider wenn auch kurzes Zusammenleben ermöglichte.

Ihr Aussparen ist im Grunde genommen nichts anderes, wie es ja auch nicht als Gegensatz ursprünglich ins Leben gerufen ward. Sie führt noch eine Zeitlang Reste der alten Weise mit sich; in der Ritzlinie der Haargrenze, die sie vom schwarzen Grund erst nur zu trennen sich müht, ehe sie gelernt hat, es von diesem abzuheben, lebt noch die Ritztechnik weiter, wie im aufgetragenen Braun der Pferde und Silenschwänze das alte Prinzip der Buntheit ausklingt. Aber rasch stößt sie diese Rudimente ab und wird

wesentlich einfarbig. Damit trennt sie sich endgültig von der Tafelmalerei, der ein Verzicht auf Farbenwirkung völlig ferne liegt. Freilich hat diese auch monochrome Anwandlungen. Plinius (35, 55) nennt uns drei Monochromatiker, die er auf eigene Verantwortung in die Urzeit versetzt, Hygiainon, Deinias und Charmadas »quorum aetas non traditur«, doch da er an anderer Stelle von Zeuxis berichtet, er habe auch »monochromata ex albo« gemalt, so liegt die ganze Kläglichkeit seiner chronologischen Konstruktion offen zutage. Das Verfahren des Aussparens aus dem Weiß erinnert zu deutlich an die rotfigurige Vasentechnik, als daß man hier nicht einen Zusammenhang vermuten dürfte, und doch wird diese Vermutung fehlgehen; viel eher werden wir in diesen Monochromata Sgraffitti erkennen dürfen, dann aber gehören diese zeitlich Unbekannten an die Seite des großen Weltbekannten.

Die Grundfrage, die noch der Erledigung harrt, ist die, woher der absolute Linearstil gekommen ist. Die Antwort scheint selbstverständlich. Es läßt sich leicht denken, daß er vom Gebiet der Tafelmalerei in die Niederung der keramischen Industrie herabgesunken sei, diese kräftig befruchtend, und der Meister von Kleonä scheint nach der Richtung des Ursprungsortes hinzudeuten. Indes vielleicht ist die Fragestellung verfehlt. Nicht einem Orte, nicht einem Kopfe wird diese gewaltige Bewegung entsprungen sein, wohl aber einer Zeit, die das Problem zur Reife brachte, so daß es an räumlich entfernten Punkten gleichartig und unabhängig seine Lösung finden konnte. Wir haben es in ganz organischer Weise auf dem Gebiete der Vasenmalerei zu dieser heranwachsen und in eigentümlicher Weise in Erscheinung treten sehen. Jene Vorstellung des Herabströmens trifft nicht zu, da erst durch diese Tat die Kunst sich über das Gebiet des Handwerks emporhebt und zur sogenannten hohen ward, eine Nötigung aber, den Ausgangspunkt hier zu suchen und von der Schale aus abzuleiten, wird man wohl kaum empfinden; die Theorie von dem Steine, der ins Rollen kommt, ist keiner kunstgeschichtlichen Anwendung fähig. Jedenfalls ist es ein hochinteressantes Schauspiel, daß die attische Vasenmalerei in dem Augenblick, wo sie endgültig auf den Boden des Kunsthandwerkes herabsinkt, die bedeutendste Künstlergestalt aufweist, die sie je besessen hat, den Meister Euphronios,[1] den wir unbedingt für einen vollen und echten Künstler nehmen würden, hätte er sich selbst nicht auf der erhaltenen Basis seines Weihgeschenkes der Akropolis und gelegentlich auf einer Vase ausdrücklich als Töpfer bezeichnet, was er doch wohl nur im Nebenamte war. Und doch ist gerade an ihm der hesiodeische Spruch: Καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει, in recht ab-

[1] Ich habe ihm eine Monographie gewidmet, die zuerst im XXIX. Bande der Denkschrift der Wiener Akademie 1879 und umgearbeitet 1886 als selbständige Schrift im Buchhandel erschien.

sonderlicher Weise wahr geworden. Auf einer Münchener Amphora hat Meister Euthymides[1] seiner Selbstgefälligkeit, die in allerlei Variationen in den Inschriften seiner Vasen zum Ausdruck kommt, in folgender drastischer Fassung Genüge getan: Ἔγραψε Εὐθυμίδης ὁ Πολίου ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος. Welche Überhebung in diesem Ausspruch liegt, wissen wir, da uns glücklicherweise genugsame Proben von der Kunstfertigkeit des Sohnes des Polios vorliegen, um zu erkennen, daß er nicht nur trotz aller biedern Handwerkstüchtigkeit künstlerisch nicht entfernt an Euphronios heranreicht, sondern daß vielmehr sein Schaffen, so weit wir es verfolgen können, unter dem drückenden Einfluß dieses Großen steht, den er immer wieder zu überbieten sucht, ohne ihm jemals gleich zu kommen. Sein zierlich ausfeinelnder Fleiß, auf den er sich so viel zugute tat, wirkt, mit der großzügigen Art jenes zusammengehalten, recht kleinlich. Aber das kann uns diese Perle einer ganz einzigen gleichzeitigen literarischen Nachricht über das Getriebe im attischen Töpfergau nur noch wertvoller machen. Dieser kurze Lichtblick in dasselbe genügt, um die Grundfrage aufzuhellen. Dies unwillige Zeugnis von der Bedeutung des Meisters Euphronios gibt uns die beste Gewähr, daß unsere isolierte monumentale Überlieferung diesmal einen getreuen Ausschnitt der realen Verhältnisse bietet und beseitigt den auf ihr lastenden Verdacht, sie sei trotz ihrer Massenhaftigkeit nur eine Auslese des blinden Zufalls. Jeder Schritt weiter auf diesem Arbeitsgebiete hat eine neue Verstärkung dieser Bürgschaft gebracht, aber jener Lichtblick gestattet noch eine andere Wahrnehmung. Nicht alltägliche Rivalität zweier wetteifernder Genossen sehen wir hier, es sind die berufenen Vertreter gegensätzlicher Richtungen. Wie Euphronios die führende Stellung unter den attischen Schalenmalern seiner Zeit einnimmt, so ist Euthymides das Haupt der Amphoren- und Hydrienmaler. Diese Trennung hat sich mit dem Auftreten Epiktets und der rotfigurigen Malweise herausgebildet, die Präponderanz der Schale hat die Arbeitsteilung mächtig begünstigt. Die Umgestaltung der Technik wirkt auch auf die Gefäßform zurück, sie verjüngt sich unter dem Zeichen der Schale, Neugestaltungen wie der Krater und das Kühlgefäß werden auch von den Schalenmalern in den Bereich ihrer Kunst gezogen, die Profilierung der alten wird feiner, die wuchtigen Bildungen weichen schlanken und eleganten, die förmlich nach der Note, die die Schale angibt, abgestimmt erscheinen. Und doch herrscht auf dem Gebiet der Amphorenmalerei eine konservative Unterströmung, die der stärkere keramische Ballast erklärlich macht. Es fehlt einzelnen Meistern derselben nicht an echter Eigenart, doch auf kunst-

[1] Über diesen handelt eine englisch geschriebene Münchener Dissertation: Hoppin, Euthymides, 1896.

geschichtliche Beachtung haben nur die bedeutendsten der Schalenmaler dieser Epoche Anspruch. Ein bezeichnendes Beispiel, in welchen Formen der neue Geist dort seinen Ausdruck findet, bietet die den Lieblingsnamen des Leagros tragende »Schwalbenvase«.[1] Ihr Hauptbild zeigt zwei sitzende Gestalten, einen Jüngling und einen Bärtigen, hinter dem sein kleiner Diener steht, alle drei gestikulieren lebhaft und drehen die Köpfe nach oben, wo eine Schwalbe über sie hinzieht. Spruchbandförmig entwickelt sich zwischen ihnen das folgende Gespräch. Der Jüngling: Sieh mal, eine Schwalbe! Der Kleinste: Ja da! Der Mann: Wahrlich beim Herakles, es wird Frühling. Gewiß, Stimmung ist in dem Bilde und die Frühlingsluft, die in demselben weht, mutet uns symptomatisch an, aber ein Stimmungsbild ist es deswegen noch lange nicht, es bringt uns vielmehr unser gutes, deutsches Sprichwort von der Schwalbe in lebhafte Erinnerung. Mit welch äußeren, gewaltsamen Mitteln wird der Mangel an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit verdeckt! Halten wir daneben das die gleiche Lieblingsinschrift tragende Konzertbild des Euphronios, der die Spannung der kleinen Zuhörerschar so anschaulich ohne jede gesprochene Beihilfe zu schildern weiß, da empfinden wir den intimen Reiz des echten Stimmungsbildes und die Kluft, die die beiden so gleichartigen Werke voneinander scheidet.

Der Lieblingsname Leagros findet sich auf den drei ältesten Vasen der uns erhaltenen Reihe signierter Werke des Euphronios; die früheste derselben wird die von Kachrylion gefertigte mächtige Münchener Geryoneusschale sein.[2] Das Innenbild zeigt uns den festlich gekleideten jungen Ritter hoch zu Roß, dessen prächtige Bildung und stolzer Gang von feinster Naturbeobachtung zeugt. Dem ruhig stehenden Pferde des Miltiadestellers ist dieses feurige Tier entschieden überlegen, es fordert zum Vergleich mit den jüngsten der Pferdebilder von der Akropolis heraus, denen es auch ebenbürtig erscheint. Dies Bild wie der Töpfername sichern den engen Anschluß an den epiktetischen Kreis, aber seine schöpferische Begabung tritt mit unverkennbarer Eigenart schon in der grandiosen Komposition, die als Einheit beide Außenseiten umspannt, zutage. Nach dem kurzen, der Ausbildung des Motives gewidmeten Zwischenspiel tritt die mythenbildende Kraft neugestärkt hervor. Die Sage vom Kampf des Herakles mit dem dreileibigen Unhold, der unter dem göttlichen Beistand Athenes mit dem Siege über den Herrn, den Hirten und den Höllenhund und mit der Erbeutung der Herde endigt, ist mit einer lebendigen

[1] Zur Literatur: Klein, Gr. Vasen mit Lieblingsinschr. [2] S. 80 f.

[2] Neu abgebildet in Furtwängler-Reichhold, Taf. 22. Eine Polemik mit dem Text dieses Werkes glaubt der Verfasser füglich unterlassen zu dürfen. Die ältere Literatur: Meistersignaturen [2] S. 139. Für die folgenden mag die allgemeine Verweisung auf meinen Euphronios und die Meistersignaturen, wie auf die Publikation in den Wiener Vorlegeblättern V genügen und nur die neuere Literatur erwähnt werden.

Anschaulichkeit geschildert, die der kurzatmigen Weise des attischen Archaismus gegenüber die Wiedererweckung des epischen Stiles bedeutet. In noch engeren Kontakt mit dem epiktetischen Kreise bringt unseren Meister die seiner Signatur entbehrende Londoner Memnonschale,[1] deren Fuß die Inschrift des Pamphaios trägt. Ihr Zeugnis darf nur für die Töpferarbeit und den plumpen Silen im Innenrund gelten, der zu dem großartigen Charakter der Außenbilder in grellem Widerspruch steht. Hier verrät die Komposition wie die Ausführung so bestimmt die Hand unseres Meisters, daß die Zuteilung derzeit als ziemlich allgemein angenommen und wohl gesichert betrachtet werden darf. Auf der einen Seite haben Hypnos und Thanatos in voller Rüstung und geflügelt den Leichnam des Memnon durch die Luft getragen und lassen ihn nun auf ein Zeichen der Iris vor der klagenden Mutter zu Boden gleiten. Der gestreckte Leichnam ist ein Akt, für den man in der Vasenmalerei dieser Zeit vergebens ein Gleiches suchen wird, und die leichte und doch feine Differenzierung des lichten Schlafgottes von seinem dunkeln Bruder verrät den echten Künstler. Die Gegenseite mit ihrer prächtigen Rüstungsszene von sieben Amazonen steht in engem mythischen Zusammenhange mit dem Memnonbild, das die Einheit des Außenschmuckes in höherem Sinne wahrt.

Der Tendenz Epiktets, die dem Innenbilde gilt, tritt nun ergänzend eine neue entgegen, die die Außenbilder reicher ausgestaltet. Von der liebevollen Behandlung der Erscheinung in Einzelfigur kehrt sich sein Blick wieder dem Problem der Komposition zu, deren Grundgesetze sich in seinen Werken zum ersten Male für uns klar ausgedrückt finden. Eine gewaltige mythische Gestaltungskraft beseelt ihn, aber sie trübt ihm nicht den Blick für das künstlerische Erfassen der realen Welt, wie der dämonischen des bacchischen Thiasos, in dem er seinen grandiosen Humor frei schalten läßt. Von jenen legen die beiden anderen mit der Leagrosinschrift versehenen Gefäße Zeugnis ab, der Petersburger Hetärenpsykter und der Pariser Antaioskrater, die zugleich das neue Prinzip der Außendekoration auf neue Gefäßformen übertragen. Der Hetärenpsykter zeigt uns ein Zechgelage von drei auf weichen Pfühlen ausgestreckten nackten Weibern, denen ein viertes auf der Doppelflöte vorbläst. Sie üben die Schalen- und Becher-Balancierkunststücke, die Freude der Zecher in der Typenreihe des epiktetischen Kreises, aber neu ist nicht nur die resolute Übertragung ins Weibliche, sondern auch der Kottaboswurf, der diesmal noch mit jenen verbunden, sie bald endgültig ablöst. Die Spenderin Smikra spricht dazu die dorische, mit dem neuen Spiel aus Sizilien herübergekommene Formel, indem sie dabei ihres Liebsten gedenkt, für diesmal Schön-Leagros. Den großen Wurf der Zeichnung machen uns

[1] Catalogue III, E. 12.

die zeitgenössischen Nachklänge, die uns glücklicherweise für jedes der erhaltenen Werke unsers Meisters mitüberliefert sind, am besten klar. Nicht bloß ein neues Motiv, sondern eine neue Richtung hebt hier an, die das für die Gefäßmalerei so bedeutsame Thema in eine künstlerisch höhere Region erhebt. Über den Charakter dieser Damen belehren uns, falls wir dessen noch bedürfen, noch andere Darstellungen, die uns Smikra wie Sekline in der vollen Ausübung ihres Gewerbes zeigen;[1] der äußere Beweis ihrer realen Existenz ist dabei das Wichtigste, denn nicht bloß der zärtliche Ruf der Smikra, sondern die Gesamtsituation läßt uns darüber wohl nicht im Unklaren, wie wir uns die Weiterentwicklung derselben zu denken haben. Dafür aber, daß er uns dieses selbst überlassen hat, werden wir dem Meister unsre dankbare Anerkennung nicht versagen.

Der Pariser Krater schildert den Ringkampf des Herakles mit dem seiner Umklammerung erliegenden Riesen Antaios.[2] In der prächtig aufgebauten Gruppe entfaltet er eine staunenswerte Beherrschung des anatomischen Gefüges, die gedrungene Muskelfülle des Helden, dessen Leib die voraufgehenden Kämpfe gestählt haben, vertritt siegreich das palästritische Ideal gegenüber der rohen Kraft des Riesen; sein ungepflegtes Haupt- und Barthaar drastisch darzustellen, hat den Meister zu einer über die Grenzen der Vasenmalerei führenden Exkursion ins rein malerische Gebiet verleitet. Die liebevolle, humoristisch angehauchte Behandlung des abgelegten Löwenfells des Herakles lenkt das Interesse zu der Hauptdarstellung zurück, die drei ablenkenden erschreckten Frauen hat er kurz abgefertigt. Die Rückseite feiert in echt attischer Gegenüberstellung die musische Meisterschaft. Ein junger Flötenvirtuos im Debütantengewande, das er zierlich nach Art der Akropolisfiguren hebt, betritt das Bema mit einer tiefen Verbeugung vor dem kleinen erlesenen Kreise seiner Zuhörer, der nur aus Schön-Leagros und seinen zwei Freunden Polykles und Kephisodoros besteht; wir sind der künstlerischen Bedeutung dieses Bildes bereits gerecht worden, aber auch hier tritt uns der vorbereitende Moment als derjenige entgegen, dessen Wertinhalt Euphronios bewußt gegenüber der trivialen Gegenständlichkeit erfaßt hat.

Den Leagros' Namen tragenden Werken unsers Meisters reihen sich die mit den Lieblingsnamen Panaitios an, dessen Vorkommen bei Duris auf die Zeit hinweist, da unser Meister nicht mehr vereinzelt in seinem Streben stand, aber eine allzu scharfe zeitliche Trennung verwehrt doch der Umstand, daß wir von der Londoner Eurystheusschale[3] eine Nachahmung aus Kachrylions Werkstatt mit der Lieblingsinschrift des Memnon

[1] So die auf S. 124 der »Lieblingsinschriften« abgebildete Brüsseler Hydria.

[2] Pottier, Cat. II, G. 103, Taf. 100 und 101.

[3] Catalogue III, E. 44.

besitzen (Wiener Vorlegebl., 1891, Taf. 10), eine neue Bekräftigung der Lehre vom engsten Zusammenhang der beiden um die Entwicklung der Schale so hochverdienten Generationen, wie eine neue Warnung vor Überschätzung des Einzelarguments. Der epiktetische Kreis und der um Euphronios berühren sich nicht, sondern schneiden sich. Die archaisch-attische Vasenmalerei hat sich an dem derben Spaß, wie Herakles den gefangenen Eber in die Zisterne hineinwerfen will, aus der plötzlich Eurystheus, der sich dahinein verkrochen hat, mit ängstlicher Geberde auftaucht, gern ergötzt. Daß er nicht ganz neu war, und ursprünglich der viel fürchterlichere Höllenhund den Schrecken des Dienstherrn hervorrief, wissen wir von den »Cäretaner Hydrien« her, doch das prächtige euphronische Bild läßt uns seine Vorgeschichte vergessen. Nicht auf der stupenden Meisterschaft der Zeichnung allein ruht ihre künstlerische Überlegenheit, sondern in dem durch die Klage der herbeieilenden Eltern des Helden im Fasse so wirksam verstärkten dramatisch-komischen Effekte. Die Rückseite paart den lustigen Abschluß eines Abenteuers mit dem Auszug zu einem solchen unter Hermes Führung an. Das gegenständliche Interesse wird hier von dem an der Feinheit der Zeichnung überwogen. Dafür entschädigt uns das Innenbild mit dem so intimen Reiz, den es einer recht unbefangen aus dem Leben herausgegriffenen Szene zu verleihen weiß. Ein bärtiger Mann in den »besten Jahren« mit schon stark gelichtetem Haar sitzt auf einer Kline und spricht ungeduldig zu der vor ihm stehenden »Dame«, die ihre Lyra in die Ecke gestellt hat und sich nun bemüht, die ärgerlich feste Verknüpfung ihres Gürtelknotens zu entwirren. Die diskrete Art, mit der die doch ganz unzweideutige Situation behandelt ist, hat ahnungslose Gelehrsamkeit verführt, hier an Alkaios und Sappho zu denken, aber seine künstlerische Überzeugung von dem Werte des spannenden Moments hat unser Meister gar nicht treffender zum Ausdruck bringen können, als durch dieses Bild, das sich wohltuend von den nur für jedermann berechneten zahlreichen gleichzeitigen, drastischen Schilderungen dieser Art abhebt.

Ein besonderes Interesse erweckt das Innenbild einer andern fragmentierten Panaitioschale,[1] auf der die Signatur unseres Meisters wohl fehlt, aber seine Hand ist hier nicht zu verkennen, dadurch, daß sie dieselbe Persönlichkeit mit ihrem individuell scharf geschnittenen Gesicht in einer allerdings viel harmloseren Situation zeigt. Er sitzt stark vorgebeugt auf einem Stuhle, die Linke in die Seite eingestemmt; ein aufgeklapptes Diptychon auf dem Schoß, streckt er die den Griffel haltende Rechte mit erhobenem Zeigefinger vor, seine lebhafte Rede spricht er zum Rahmen heraus. Jenseits dessen hat man einen Schülerkreis postuliert und ihn damit zum dozieren-

[1] Klein, Lieblingsinschr. [2] S. 109 Fig. 29. Hartwig, Meisterschalen, Taf. 46 S. 458 ff.

den Schulmeister gemacht; den Intentionen des Malers ist man damit kaum gerecht geworden, er hat keinen Schreiber, sondern einen Zeichner gemeint, der seinem Modell die rechte Haltung und Ruhe dringend nahelegt, die er für seine Skizzenaufnahme benötigt. Vielleicht ist dies Modell dieselbe Harfenspielerin des vorigen Bildes, vielleicht auch mögen die Palästraszenen der Außenseite das Objekt dieses Naturstudiums bieten, jedenfalls haben wir nicht das Recht, an Selbstbekenntnisse unseres Meisters zu denken, aber einer der ihm nächststehenden Fachgenossen ist es offenbar, dessen intime Angelegenheiten er mit so köstlicher Drastik zum Besten gibt. Völlig vereinzelt sind derlei Privatissima nicht, gehört doch auch des Euthymides Trotzinschrift ins gleiche Gebiet; derlei Künstlerscherze gibt es eben seit es Künstler gibt, aber der echte Künstler wird durch solche zwanglose Äußerungen seiner Launen unserem Verständnis nur näher gerückt.

Die zweite der signierten »Panaitiosschalen« unseres Meisters, deren Wiedergewinnung wir dem Scharfblick van Branteghems verdanken,[1] ist ganz der Schilderung komastischen Treibens gewidmet und beweist, daß er die Naturstudien, die er an seinem Freunde so ergötzlich zu schildern weiß, gewiß nicht vernachlässigt hat. Auf den Außenseiten marschiert ein Zug von elf bärtigen Männern, dem ein Flötenbläser voranschreitet; mit gestrecktem Stab in der Rechten, den Becher in der Linken, blickt der Kommandant der Schar, noch in leidlich guter Verfassung, sich um, aber Zucht und Ordnung haben sich gelöst, gleich in nächster Nähe hält sich einer krampfhaft an seinen Vordermann und gefährdet dadurch sowohl dessen Gleichgewicht, wie das der großen Schale, die er trägt; nach der Abteilung auf dem zweiten Henkel blickt gebietend der Unterbefehlshaber, dessen Kahlkopf uns sehr bekannt anmutet, aber die sechs hier befindlichen Männer taumeln in den gewagtesten Stellungen und in ausgelassenster Stimmung. Zwei Hunde sind mit im Zuge, der eine marschiert ganz ruhig, der andere hat sich unter den Henkel breit postiert und blickt zu seinem Herrn auf, unter dem andern Henkel liegt eine große, leere Spitzamphora als Urgrund des tollen Treibens. Im Innenbild versucht ein Mann im gleichen Alter wie die übrigen nach der Weise eines Flötenbläsers einen burlesken Tanz auszuführen um seinen Stock herum, den er in die linke Achsel einstemmt. Die mächtige Wirkung dieser Gesamtkomposition beruht rein auf ihrer künstlerischen Durchführung. Mit unverkennbarer Absichtlichkeit ist das Problem der erregten Bewegung, des labilen Gleichgewichtes dieser Körper, und das der Beseelung dieser individuell angehauchten Köpfe scharf hervorgehoben. Einer stärkeren gegenständlichen Belebung durch Alters-

[1] Jetzt im Museum in Boston. Zur Literatur: Lieblingsinschriften [2] S. 107.

und Geschlechtsunterschiede, Eruptionen von Liebe, Haß und Wein, wie sie andere Meister der Zeit, vor allen Brygos, verwendet haben, weicht er aus, ob sie auch in der Natur des Themas lagen. Die Erinnerung an das gleiche Verfahren, vor allem am Hetärenpsykter, sagt uns, daß er trotz seines mächtigen Fortschreitens seinen künstlerischen Prinzipien treu geblieben ist. Und wenn diese seine Schalenbilder dennoch alle jene stärker gewürzten Komosszenen seiner Mitstrebenden an packender Wirkung weit hinter sich lassen, so war seine Rechnung richtig, aber nur der Einsatz einer hohen künstlerischen Potenz hat dieses Resultat ergeben können.

Leider besitzen wir bis jetzt keine von Euphronios signierte Darstellung aus dem bacchischen Thiasos, doch hat sich für einige ihm zuzuweisende Stücke gerade hier eine so allgemeine Übereinstimmung ergeben, daß sich diese Lücke von selbst geschlossen hat. Der Silentypus im Innenbild der epiktetischen Schale hat durch Euphronios eine Steigerung und schärfere Individualisierung erfahren, und in dieser grandiosen Umgestaltung begegnet er uns doch auch noch gelegentlich am alten Platz, aber er scheint sich in der Abgeschlossenheit doch nicht mehr ganz wohl zu fühlen. Eine Schale, jetzt im Museum von Baltimore, mit der Lieblingsinschrift des Panaitios,[1] zeigt einen Silen, der auf einem Schlauche rittlings Platz genommen hat und mit heftigen Gebärden den Kopf zurückwendet; offenbar ladet er sein Liebchen von Mänade ein, dies improvisierte Lager mitzubesteigen. Eine zweite mit der Lieblingsinschrift des Leagros, zu der noch die des Athenodotus hinzugekommen ist, in der Sammlung Bourguignon, variiert dies Thema in lustiger Weise; hier hat der ebenbürtige Bruder des Schlauchritters auf einer Spitzamphora Platz genommen.[2] Liebeslust zieht ihm durch alle Glieder, aber seine entsetzten Mienen und Gebärden verraten, daß ihm sein Liebchen im kritischen Augenblick entwischt ist. Die Zeichnung ist hier nicht weniger euphronisch als die Wahl der lustigen und doch spannenden Situation. Zwei weitere Panaitiosschalen dieser Art geben uns auch die Außenbilder hinzu. Auf der einen im Bostoner Museum befindlichen,[3] leider arg fragmentierten, sehen wir im Innenbild einen grobschlächtigen Silen, der, Horn und Rebzweig in der Rechten, den Weinschlauch auf dem Rücken, vorwärtsschreitend den Kopf wie ermüdet senkt. Die Analogie mit den tragenden Gestalten des epiktetischen Kreises stellt sich von selbst ein, damit wohl auch die Erkenntnis von der hier vollzogenen Umwertung. Die Art, wie der Silen Horn und Rebzweig faßt, sagt uns, daß sie nicht sein eigen sind, sondern daß er sie bringt, wie den schweren Schlauch, dessen Last ihn drückt. Er ist im Dienste seines Herrn, während die Außen-

[1] Lieblingsinschr. [2] S. 107 Nr. 4. Zuletzt abgeb. Hartwig, Meisterschalen, Taf. 44, 1.
[2] Abgeb. Arch. Zeit. 1885, Taf. 10. Lieblingsinschr. [2] S. 73 Nr. 12.
[3] Lieblingsinschr. [2] S. 107 Nr. 5. Meisterschalen Taf. 45.

seiten mit gewaltigem Humor das Treiben seiner Genossen »außer Dienst« recht drastisch schildern. Auf beiden überfällt je eine Gruppe dieser brünstigen Gesellen eine schlafende Mänade, die das eine Mal eben erwacht. Auch im fragmentarischen Zustande wirkt diese Komposition durch die übersprudelnde burleske Kraft, mit der die erregten Sprünge und Gebärden ausgeführt werden, wie durch die skurrile Häßlichkeit der von tierischer Lust erfüllten Köpfe grandios. Das Thema hat auch im Kreise seiner Genossen Anklang gefunden, wie es sich in späteren Tagen von selbst wieder eingestellt hat, und wenn wir auch besonders kraftvolle Schilderungen des bunten Treibens der Silene von Duris wie von Brygos kennen lernen werden, die formell unverkennbar an euphronische Leistungen anknüpfen und diese gegenständlich zu überbieten suchen, so ist doch hier wiederum mit einfacheren Mitteln die größere Wirkung erzielt worden. Der dort hervortretende Anschluß ans Satyrspiel ist ein neues und wirksames Element; dieser Stütze konnte die unerschöpfliche Phantasie unseres Meisters füglich entraten.

Die zweite dieser Schalen ist derzeit verschollen. Von ihren Außenbildern, die Dionysos auf einer Quadriga und Ariadne auf einer gleichen, von Silenen und Mänaden umgeben, darstellen, besitzen wir nur trockene literarische Kunde.[1] Das Innenbild ist uns wenigstens in einer verkleinerten und den hohen künstlerischen Wert desselben verkleinernden Abbildung bekannt. Ein echt euphronischer Silen hat sich an eine schwärmende Mänade herangeschlichen und umfaßt sie mit liebender Gewalt, sie wehrt sich, mit dem umgekehrten Thyrsosstabe drohend, die Schlange noch fest in der Linken, aber ihr Sträuben macht nicht den Eindruck, als ob es unbesieglich bliebe, und dieser spannende Moment erhöht den Reiz der Darstellung, die sonst leicht ins Platte oder ins Tätliche sinken würde. Die grandiose Linienführung der geschlossenen Gruppe steigert ihn aufs höchste. Wir besitzen eine Reihe von Nachbildungen derselben, die, wie sie ihre Wirkung auf die Genossen unseres Meisters zeigt, auch seine volle Überlegenheit in hellstes Licht stellt. Man hat auf Grund derselben seine Originalität in Frage gestellt und ihn einen älteren Typus umgestalten lassen. Aber auch wer die moderne Übertreibung des an sich schon längst erkannten Prinzipes der datierenden Kraft der Lieblingsnamen mitzumachen geneigter ist, findet hier einen einfachen Ausweg von dieser schlechthin unhaltbaren Hypothese. Es muß ja nicht gerade dieses Exemplar der euphronischen Komposition gewirkt haben, sie kann doch auch eine Variation einer eigenen früheren Schöpfung sein. Jedenfalls bieten diese bacchischen Darstellungen einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit unseres Meisters, sie gehören mit zu den groß-

[1] Lieblingsinschr. [2], S. 107 Nr. 6.

artigsten seiner Schöpfungen. Frei entfaltet sich hier seine gewaltige humoristische Begabung, und doch lassen die Situationen, in denen er seine Silene schildert, die Kunst, spannend zu erzählen, nicht verkennen, die seinen mythischen Schilderungen eine so besondere Anziehungskraft verleiht.

Wir haben nun dreier Werke zu gedenken, die uns zu den bisherigen, dem Kreise des Herakles entnommenen Bildern Szenen aus dem troischen Sagenkreise bieten. Ganz, wenn auch arg beschädigt, erhalten ist nur seine jetzt im Museum von Perugia befindliche Troilosschale, von den beiden andern besitzen wir nur Fragmente. Aber daß man dies von ihm signierte Werk ihm absprechen, und dem mit ihm verbundenen Onesimos zuteilen durfte und damit auch vielfache Zustimmung fand, kann hier nicht ohne Widerspruch registriert werden. In dem diesem Meister auf Grund des auch hier vorkommenden Lieblingsnamens Lykos Zugeteilten findet sich nichts, was an mythischer Kraft mit dieser genialen Umbildung des altersschwachen, abgeleierten Themas sich vergleichen ließe. Mit dem so beliebten Vorspiel der Belauerung und Verfolgung ist hier aufgeräumt. Auf der einen Außenseite hat Achill den Troilos von seinem Gespann, dessen Pferde mit durchschnittenen Strängen rasend davonstürmen, herabgerissen und schleift ihn zu Apollos Altar hin, auf der Gegenseite waffnen sich vier Troer zur Errettung des Bedrängten, eine Szene voll prächtiger Motive, die stark auf seine Genossen gewirkt haben muß, wie uns Nachklänge lehren, vor allem auf Euthymides, der seinem rüstenden Hektor jenes Trutzwort beigeschrieben hat. Doch zu spät. Das Innenbild zeigt uns Achill, wie er am Altar zu dem Streiche ausholt, der den Kopf seines Opfers vom Rumpfe trennen soll. Die Fragmente der Dolonschale bieten uns nur von der einen Außenseite, der Ergreifung des in ein Wolfsfell eingehüllten Spähers durch Diomedes und Odysseus, der Athena assistiert, während Hermes als besiegter Gott sich vom Schauplatz entfernt, eine halbwegs zureichende Vorstellung, die uns den Verlust dieser so eigenartigen Schöpfung schwer empfinden läßt. Im Innenbild war sicher eine Rüstungsszene gemalt, die an das Vorherbetrachtete erinnert; von der zweiten Außenseite haben wir nur Brocken, die eine ähnliche Deutung begünstigen. Ganz fragmentarisch besitzen wir seine Iliupersisdarstellung. Und doch lehren uns die paar Scherben derselben im Berliner Museum, daß mit unserm Meister die zusammenfassende Erzählung der Iliupersis in der rotfigurigen Vasenmalerei einsetzt und die Bewunderung, die bisher der Iliupersisschale seines Genossen Brygos gespendet wurde, wie die Mühen, die deren Erklärung den Exegeten schufen, sie sind durch deren Auftauchen erheblich gemindert worden. Nur widerwillig hat sich dieser begabte Meister dem Einfluß des größeren hingegeben, er war originell genug, eine Umarbeitung nach seinem Sinne vorzunehmen, doch ist er damit arg ins

Gedränge gekommen, aus dem seine Erklärer erst durch jene Fragmente für sich den Ausweg fanden.

Der reifsten Zeit unseres Meisters gehört zweifellos das herrlichste seiner uns erhaltenen Werke, die Theseusschale des Louvre.[1] Schon in der Wahl des Stoffes kündet sich vernehmlich der Hauch einer neuen Zeit an. Der attische Nationalheld Theseus tritt auf den Plan, vor seinem Glanz verblassen die alten Lieblingsheroen der attischen Kunst, und seinen Taten gegenüber treten nun selbst die des Herakles in den Schatten. Der Aufschwung des attischen Geistes zu kräftigstem Selbstbewußtsein hat die neue Parole ausgegeben, die bildende Kunst ist ihr begeistert gefolgt, und eine lange Reihe glänzender Schöpfungen widerhallt vom patriotischen Ruhme des Stifters Athens und seiner Demokratie. Die Vasenmaler sind dabei natürlich nicht im Vortrabe gewesen, aber gerade sie geben das wirksamste Zeugnis von der elementaren Kraft dieser Strömung, die für einen Augenblick ihr ganzes Dekorationssystem über den Haufen warf. Nur zugunsten dieses einzigen Themas von den Taten des heimischen Heros, und sonst niemals wieder, haben die Schalenmaler dieser und der unmittelbar anschließenden Zeit auf je eine der Außenseiten ihrer Gefäße mehr als ein Bild zugelassen. Euphronios hat sich wie die Mehrzahl hier mit der Schilderung von vieren begnügt, einzelne haben aber fünf und sechs gemalt. Das weist bestimmt darauf hin, daß sich die monumentale Redaktion dieser Taten auf einem Kunstgebiet vollzog, dem eine solche Aneinanderreihung besser lag, wie der Metopenkranz eines Tempels oder tempelartigen Baues. Seine vier Bilder zeigen Theseus, wie er den Skiron vom Felsen herabstürzt mit der Tötung des Prokrustes, und den Ringkampf mit Kerkyon mit der Einfangung des marathonischen Stieres gepaart. Die Komposition und Ausführung ist von vollendeter Meisterschaft. Daß der Held jedesmal seine Kleider und Waffen an einen Baum hängt, dient diesmal nicht nur zur Motivierung der prächtigen Aktzeichnung, sondern als Szenentrennung; aber das Hauptinteresse nimmt doch das ganz einzigartige Innenbild in Anspruch. Die größeren Dimensionen, die er der einen so ungewöhnlich reichen Schmuck tragenden Schale gab, boten ihm nun einen Innenraum, der zu einer monumentalen Komposition förmlich einlud. Die Wahl des Themas, Theseus, der sich mit kühnem Mute das Wahrzeichen seiner göttlichen Abstammung, dem ungläubig höhnenden Minos zum Trotz, aus der Meerestiefe holt, war die denkbar glücklichste. Der edle Knabe, von dessen Jünglingstaten die Außenbilder erzählen, ist durch ein Wunder in diese hinabgelangt. Ein Triton hat ihn auf seinen Händen durch die von

[1] Pottier, Cat. II, G. 104 Taf. 102 (Stück vom Innenbild). Journ. of hell. stud. XVIII, 1898, Taf. XIV (Innenbild). Furtwängler-Reichhold, Taf. 5. Innenbild und Gesamtansicht.

Delphinen belebten Wogen vor den Thron Amphitritens getragen, wohin ihn schützend Athena begleitet hat. Die Gemahlin Poseidons begrüßt ihren Stiefsohn, indem sie ihm ihre Rechte entgegenstreckt, staunend zieht er die Linke zurück, nicht die Wunder des Meerespalastes, das Geschenk, ein leuchtend weißer großer Kranz mit roten Blättern, den sie einst als Hochzeitsgabe von Aphrodite empfing und nun als Wahrzeichen und Talisman überreichen wird, ist es, dessen Wert durch dieses Staunen einen entsprechenden Ausdruck findet.[1] Die Gabe Aphroditens wird ihm das Herz Ariadnes gewinnen und die Gefahren des Minotauros und des Labyrinthes überwinden lassen. Athena neigt in freundlicher Anrede ihr Haupt Amphitriten zu, ihre lange Lanze durchquert das Bild, ihre getreue Eule sitzt auf ihrer Linken. Die Einzelschönheiten dieses Bildes durchzugehen, das zum Herrlichsten gehört, was wir von der Kunst dieser Zeit überhaupt besitzen, ist hier nicht gestattet; die Fragen, woher unser Meister den Mythos empfing, in welcher künstlerischen Vorformung, und wie er zu dieser stand, drängen sich uns von selbst auf. Früher durfte man sich die Sache recht einfach zurechtlegen. Pausanias erzählt uns (I, 17) den Mythos von Theseus' Abstieg in die Meerestiefe vor dem Bilde des Mikon im Theseion von Athen recht ausführlich mit dem Bemerken, Mikon habe in dem auch schon verwitterten Bilde nicht den ganzen Mythos dargestellt. Da wir sonst nur noch bei Hygin Poetae astr. II. 5 eine etwas reicher ausgestattete Überlieferung der gleichen Sage fanden, so war der Schluß naheliegend, Euphronios sei hier von Mikons Gemälde abhängig, und das Ausklingen des Theseusgedankens auf den Außenseiten ließ den Zusammenhang mit dem Theseion nur noch sicherer erscheinen. Der zeitliche Ansatz dieses Baues um 460 konnte bei dem damaligen Stande der Vasenchronologie keinen Anlaß zu Bedenken bieten. Die starke Hinaufdatierung, zu der uns die Funde der Akropolis zwangen, hat das zu straff gespannte Band zerrissen. Für die Vorstelluug der mikonischen Komposition bot nun ein anderes Monument willkommene Hilfe. Das Bild eines Kraters in Bologna, der an das Ende des fünften Jahrhunderts gehört, zeigt uns die gleiche Theseustat in anderer Fassung.[2] Auch hier wird der Heldenknabe von einem Triton, aber auf den Armen durch die Wogen getragen, direkt zur sitzenden Amphitrite hin, die ihm den recht auffällig gebildeten Kranz aufs Haupt setzt. Vater Poseidon fehlt hier nicht, doch an der Handlung ist er unbeteiligt, er schaut von der Kline, auf der er ruht, dem Vorgange zu. Die

[1] Die mythische Bedeutung dieses Kranzes hat Robert klargelegt, »Marathonschlacht in der Poikile«, S. 51 f.

[2] Abgeb. Museo italiano III, Taf. 1 S. 1 ff. (Ghirardini). Mon. ined. Suppl., Taf. 21. Robert, Nekyia, S. 41. Hermes XXXIII (1898), S. 135.

Szenerie ist im Gegensatz zu der knapp andeutenden Weise des Euphronios reich ausgemalt und noch reicher belebt.

Vor kurzem ist uns eine frühere literarische Behandlung der Sage in der »Ballade« des Bakchylides beschert worden, deren dichterischen Wert die Übersetzung von Willamowitz zu vollster Wirkung bringt.[1] Die unschätzbare wissenschaftliche Bedeutung dieses Fundes kommt auch der Erklärung der Euphroniosschale zugute. Bakchylides kennt das Motiv vom Ringe, den Minos ins Meer wirft, ebensowenig wie es die monumentale Überlieferung kennt. Er rückt die Gabe Amphitritens in den Vordergrund, wie unsere beiden Monumente, ja er vergißt darüber ganz, Poseidons auch nur Erwähnung zu tun, dessen Fehlen bei Euphronios dadurch in ein anderes Licht kommt. Zwei biederen attischen Amphorenmalern, von denen wir Bilder des gleichen Vorwurfes besitzen, aber hausbacken erzählt, wie auf dem Festlande passiert, ist Poseidon die Hauptfigur gewesen, ihm reicht Theseus die Hand, Amphitrite mit ihrem Kranz muß sich das eine Mal hinter ihm, das andere Mal hinter Theseus postieren und kommt beide Male nicht zu Wort.[2] Das ist patriotisch empfunden, aber den mythischen Akzent hat doch Bakchylides, Euphronios, der Meister des Kraters von Bologna, und, wie wir vermuten müssen, auch Mikon besser getroffen. Eine zeitliche Differenz zwischen Bakchylides' Lied und Euphronios' Bild, die Furtwängler auf »nur wenige Dezennien« schätzt, ist hier mit Unrecht in Anschlag gebracht worden. Nach dem Maßstab, den uns die Leagros-Glaukonchronologie an die Hand gibt, ist dieses Werk mit einer sehr geringen Fehlergrenze um 470 anzusetzen. Das gleiche gilt bekanntlich vom Liede des Bakchylides. Doch es bestehen auch wesentliche Differenzen zwischen beiden Versionen. Die dichterische Ausmalung des Meerespalastes kommt ebensowenig in Betracht, wie die Assistenz der Athena, die Euphronios für wesentlich hielt. Bakchylides läßt Theseus durch Delphine — schon die Mehrzahl wirkt unbildlich — hinabtragen, Euphronios' Triton ist weit wirksamer, aber seine eigene Erfindung kann er einfach nicht sein. Das lehrt der Bologneser Krater, das lehren die vom Triton getragenen Dioskuren des lokrischen Tempels, die doch unmöglich von unserem Vasenmaler diesen Zug entlehnt haben können, vor allem aber lehrt er es selbst. Sein Triton kommt nicht wie der des Bologneser Kraters und der lokrischen Gruppe, wie es sich fast von selbst versteht, mit seiner Last herangeschwommen. Wie er hier zu Füßen Amphitritens unter ihrem Thron hält, das sieht vielmehr so aus, als ob er

[1] Bakchylides ed. Blass 16 (17) übersetzt von Willamowitz, Bakchylides, S. 26 ff.

[2] Krater aus Agrigent, jetzt in Paris, Bibl. nationale, abgeb. Mon. I, 52, 53 und eine Vase aus Ruvo im Besitze der Fürstin Tricase, Röm. Mitt. IX (1894), Taf. 8 S. 229 ff. (Petersen).

des Winkes harre, der ihm gebieten wird, Theseus wieder hinauf an das Schiff zu bringen. Diese Notwendigkeit erwuchs für Euphronios aus den Bedingungen des gegebenen Raumes. Er hat das Problem so glänzend gelöst, daß man die Überwindung der Schwierigkeit kaum merkt; in die Handlung ist dadurch ein Zug von Stabilität gekommen, dessen wohltuende Wirkung wir verspüren; aber auch die als Bindemittel eingeschobene Athena ist nun notwendig geworden, die Komposition im Rund erfordert ihre vermittelnde Stellung dringender als die Handlung selbst. Dem monumentalen Vorbild, dessen Vorhandensein nun nicht mehr zu bezweifeln ist, hat Euphronios wesentlich nur den Stoff entnommen, doch zugleich mit das künstlerische Grundmotiv; dies lehrt der Vergleich mit dem Bologneser Krater schlagend, aber er hat ihn umgeformt und aus eigenstem hinzugetan. So ist denn das Bild, das er schuf, ganz sein eigen geworden und ein volles und echtes Kunstwerk. Es würde sich kaum lohnen, nach jenem ersten so lockenden und doch mißlungenen Versuch, das Vorbild zu erweisen, die Bemühungen in dieser Richtung fortzusetzen, wäre nicht ein Ereignis eingetreten, das eine vollständige Klärung der Sachlage in sich zu bergen scheint, in Gestalt eines bedeutsamen wissenschaftlichen Fortschrittes, der hier wieder einmal einem Rückschritt zum Verwechseln ähnlich sieht. Wir verdanken Willamowitz' glänzendem Scharfblick die Entdeckung, daß der bisherige Ansatz des Theseionbaues, mit dem wir rechnen mußten, auf einer falschen Hypothese ruht, und daß die echte Überlieferung uns zwingt, die Eroberung von Skyros in das Jahr 476/5 anzusetzen,[1] an die sich die Heimführung der auf Geheiß des delphischen Orakels gefundenen und zu ehrenden sterblichen Reste des Theseus, der Bau des Theseions wie dessen malerische Ausschmückung gewiß unmittelbar angeschlossen haben. Diese letztere hat man demnach 474/3 etwa zu datieren und datiert. Eine so recht ausgiebige Rückdatierung des Baues gleicht aber die Hinaufdatierung der Euphroniosschale völlig aus, und nun sehen wir das merkwürdige Schauspiel, daß eine Hypothese, die auf zwei chronologischen Voraussetzungen ruht, die sich beide als verfehlt erweisen, gerade durch die Kompensation dieser Fehler zu neuer Lebenskraft ersteht. Wir ersparen uns jedes weitere Wort darüber, zumal uns die Behandlung der Nachrichten über den Sohn des Phanomachos später zu einer Rekapitulation dieser Frage drängen wird.

Die Theseusschale des Euphronios bezeichnet den Endpunkt des Umgestaltungsprozesses der Schale, die mit der Betonung des Innenbildes wieder an den Ausgangspunkt zurückkehrt. Der Einfluß der monumentalen Kunst tritt uns hier als das treibende Element entgegen, und die

[1] Aristoteles und Athen I, S. 146, vgl. Robert, Marathonschlacht, S. 52. Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. III, S. 493 f. und Busolt, Gr. Gesch. III, S. 103 Anm. u. S. 106.

jüngsten Werke, die wir von unsres Meisters Hand besitzen, führen uns in derselben Richtung einen Schritt weiter. Die Berliner polychrome Schale[1] trägt als sicherstes äußeres Merkmal, daß sie an das Ende der künstlerischen Tätigkeit unsres Meisters heranreichen muß, neben der zweimal wiederholten Signatur die Lieblingsinschrift des Glaukon, aber auch an inneren Merkmalen fehlt es nicht. Die Betonung des Innenbildes geht bis zur Isolierung; das Schauspiel der verschiedenen Technik im Innern und Äußern der Schale, mit dem sie ihre Laufbahn beginnt, kehrt nun in geänderter Weise wieder. Doch mit ungleichem Erfolg. Das weißgrundige Innenbild stammt nicht aus der Region des Handwerkes, vernichtet es doch den tektonischen Zweck der Schale, es hat auch keine Geschichte; nach einer Reihe glänzender Versuche erlischt es fast gleichzeitig mit deren künstlerischer Lebenskraft. Diese neue Technik hat eine noch weniger ausgelebte Form in der Lekythos gefunden und diese zu einer eigenartigen Blüte gebracht, die dort ansetzt, wo jene aufhört. Das stoffliche Interesse ist hier gering. Außen in der alten rotfigurigen Technik ein in prächtiger Lebendigkeit geschildertes Wettrennen, von dem zum bunten Situationsbilde im Innern kaum eine Brücke hinüberführt, will man nicht das Mädchen, das dem sitzenden Helden naht, nach den Inschriftresten Diomede vor Achill, als Siegespreis betrachten. Die arge Zertrümmerung wehrt den tieferen Einblick in die Komposition, aber die Erkenntnis, daß der Jüngling die goldene Ranke dem Mädchen reicht und keine banale »Kredenzszene« dargestellt ist,[2] genügt doch, um einen formalen Zusammenhang mit dem Innenbilde der Theseusschale nicht zu verkennen. Die volle, durch sparsame Vergoldung von Einzelheiten gesteigerte Wirkung der zarten Malerei gibt erst die Hartwigsche Publikation wieder.

Eine fragmentierte Schale auf der Akropolis,[3] doch nicht im Perserschutt gefunden, zeigt in dem technisch völlig gleichartigen Innenbilde der Ermordung des Orpheus durch eine tätowierte Thrakerin eine so starke stilistische Ähnlichkeit, daß die Ergänzung der fragmentierten Künstlerinschrift, wie die Reste der Lieblingsinschrift (ov) zuversichtlich nach der Berliner Schale hergestellt werden dürfen. Die kärglichen Reste der Außenbilder sind diesmal auch auf weißem Grunde in getönteren Umrissen ausgeführt, die Übereinstimmung der beiden Köpfe der beiden Innenbilder ist jedoch eine nahezu vollständige, so daß sie nicht von einander gerissen werden können. Diese Köpfe haben ein Befremden hervorgerufen, das sich in mancherlei Vermutungen Luft gemacht hat, die die zweimalige

[1] Eine treffliche Abbildung bei Hartwig, Meisterschalen, Taf. 51 u. 52.

[2] Hartwig, S. 493.

[3] Journ. of hell. stud. IX (1889), Taf. VI, S. 144 f. (J. E. Harrison), Lieblingsinschr. ², S. 154 Nr. 3.

Inschrift unsres Meisters entkräften sollten. Die eine, er sei nur der Töpfer dieses Gefäßes, berührt zwar für die Hauptfrage seine chronologische Stellung nicht, aber sie verliert alle Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß wir, wenn irgendwo, gerade hier nicht diesen, sondern den Malernamen zu erfahren erwarten müssen, und dieser Berufung auf den fragmentierten Zustand läßt sich entgegenhalten, daß wir trotz desselben auf beiden Schalen den dreimaligen Rest dieser angeblichen Töpfersignatur ohne Spur einer Signatur mit ἔγραψεν haben. Eine andere Vermutung will in dem Namen Euphronios einen jüngeren erkennen, doch bleibt es weit wahrscheinlicher an einen gealterten zu denken. Es ist freilich richtig, wir müssen eine gründliche Änderung des Charakters der künstlerischen Handschrift unsres Meisters annehmen, der schärfere, individualistisch angehauchte Schnitt seiner Profile ist einem mehr schematisierenden, idealeren Typus gewichen, aber diese Wandlung bereitet sich doch schon deutlich in der Theseusschale vor, der Triton des Innenbildes, die Unholde der Außenbilder verknüpfen sie mit den früheren Werken; Theseus, Amphitrite und Athene präludieren der neuen. Der Zwischenraum, der diese von den beiden jüngsten Schalen trennt, mag größer sein, als der zwischen den übrigen Gliedern dieser Kette, aber das gewaltige Fortschreiten des Meisters lehrt doch die ganze Reihe so deutlich, daß wir kaum nötig haben, diesen Spalt mit Konjekturen zu überkleben. Die Wandlung erklärt sich von selbst, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß wir mit den Glaukonschalen, eine Generation vom Ausgangspunkte entfernt, bereits in ziemlicher Nähe der Mitte des fünften Jahrhunderts halten, und uns an die großen künstlerischen Taten Polygnots und seiner Genossen erinnern, deren Schauplatz das damalige Athen gewesen ist. Ein Künstler vom Range des Euphronios konnte, wenn er auch damals bereits über die sog. besten Jahre hinaus war, sich dem Einfluß der neuen, alles mit sich fortreißenden Strömung nicht entziehen. Die Köpfe des Achilleus wie des Orpheus zeigen eine vielbemerkte Ähnlichkeit mit dem marmornen Jünglingskopf von der Akropolis, den wir genau in das Jahr 480 datieren konnten. Gewiß liegt sie nicht bloß in der gleichen Frisur begründet, aber während dieser Typus in der übrigen Masse aus dem Perserschutt keine Vorgeschichte hat, so zeigt er doch in der Folgezeit ein starkes Weiterleben. Der Kopf des Apollo »auf dem Omphalos« ist dessen stärkstes Zeugnis. Mit diesem stimmen die euphronischen Köpfe aber genauer als mit jenem, der eine unmittelbar datierende Wirkung hier nicht ausüben kann. Wir fügen als Schluß unsrer so ausführlich geratenen Besprechung der Werke dieses Vasenmalers und zu ihrer Rechtfertigung ein Zitat aus einer Arbeit über ihn an, der wir mehreres zu entnehmen uns wohl enthalten können. »Daß wir in der Lage sind, die Arbeitsweise eines einzelnen Künstlers, und gerade eines besonders hochstehenden

Künstlers, durch alle Phasen einer langen Entwicklung hindurch, zu übersehen, ist ein Glücksfall, der in der ganzen uns erhaltenen Überlieferung der alten Kunst ohne Beispiel dasteht. Um so mehr haben wir Veranlassung ihn für die Kunstgeschichte zu nutzen.«

Von seinen Genossen, denen nur im engeren Rahmen eine ausführlichere Würdigung zuteil werden kann,[1] sind uns durch eine stattliche Reihe ihrer Werke, die zum Teil an Länge die euphronischen weit überragt, Duris, Hieron und Brygos wohlbekannt, aber Produktion und Produktivität sind eben nicht Synonyme. In sparsamer Vertretung schließt sich doch noch ein Zug charakteristischer Gestalten: Oltos, Phintias, Sosias, Peithinos, Pistoxenos, Makron, Apollodoros, Amasis II, Onesimos und mancher kenntlich hervortretende Anonymus an, die das Gesamtbild vervollständigen. Aber keines der Werke dieser ragt zeitlich an die Grenze heran, die uns die letzten euphronischen bezeichneten. Am geringhaltigsten ist wohl die große Menge der Gefäßbilder des Duris, der, trotzdem er konstant mit ἔγραψεν signierte, keine starke künstlerische Eigenart besitzt. Den Einfluß des Euphronios kann man bei ihm weit verfolgen, später hat er sich enger an Hieron und Brygos angeschlossen; das Gepräge eilfertiger Massenproduktion trägt die Mehrzahl seiner Schöpfungen, doch erhebt er sich gelegentlich zu vollendeter Meisterschaft. So in der köstlichen Schilderung der Schulszenen, einem Denkmal von hohem kulturgeschichtlichem Wert,[2] das uns freilich über den geringeren Bildungsgrad, durch den er sich übrigens samt seinen nächsten Genossen von Euphronios scheidet, nicht täuschen kann, trotzdem es uns den Anfang eines unbekannten troischen Liedes überliefert hat, vor allem aber in dem prächtigen Silenpsykter des British Museum,[3] der mit grandiosem Humor ein übermütiges Possenspiel dieser, von einem als Herold seltsam ausstaffierten Führer dirigierten Gesellen in lebendiger Zeichnung und überkühner Gruppierung darstellt, bei dessen Genusse nur der Gedanke stört, Duris sei auch hier nicht ganz original gewesen; darauf weisen schon die im epiktetischen Kreise geläufigen Balancierkunststücke der Silene hin. Eine weit gefestetere Persönlichkeit ist der wackere Meister Hieron. Er hat sich mit Ehren an mythischen Darstellungen versucht, als guter Erzähler ohne dramatische Begabung, aber seine eigenste Spezialität sind Liebesdarstellungen, die er als ruhige Situationsbilder, fein ausgeführt, in etwas eintöniger Weise variiert; sie haben auf seine derber gehaltenen bacchischen, ja selbst auf seine mythischen Kompositionen eingewirkt. Als echter Athener alten

[1] Vgl. die betreffenden Partien des Hartwigschen Buches und Dümmlers Beitr. z. Vasenkunde in der Festschr. für Kekulé, Bonner Stud., S. 67 ff. = Kl. Schr. III, S. 288 ff.

[2] Meistersignaturen [2] S. 155 Nr. 9. Baumeister, Denkm., S. 1589 Fig. 1652.

[3] Meistersignaturen [2] S. 161 Nr. 23. Catalogue III, E. 768.

Schlages lag ihm die Verehrung des Dionysos sehr am Herzen, dem er viele seiner Bilder gewidmet hat; das beste und bezeichnendste, die Berliner Mänadenschale,[1] feiert den dionysischen Kult in würdigster Weise, und auch seiner Verehrung des eleusinischen gibt die Kotyle des British Museum[2] warmen, tiefempfundenen Ausdruck. Attische Töne schlägt seine Petersburger Schale mit der Darstellung des Palladionstreites an,[3] in der er für die Echtheit des heimischen mit fester Gläubigkeit eintritt. Seine lyrische Begabung wird durch den Mangel an Schwung und das Zuviel an Feierlichkeit stark beeinträchtigt, es fehlt ihm an Leichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks, der immer etwas schwerfällig und gelegentlich hölzern wirkt. Recht scharf hebt sich von ihm sein nächster Genosse Brygos ab.[4] Er ist der einzige, der neben Euphronios, mit dem er viel Wesensverwandtschaft hat, bestehen kann und nach diesem der größte Meister dieses Kreises; ein echter Künstler mit einem starken Ansatz zu kunstgeschichtlicher Bedeutung. Er knüpft deutlich an Euphronios an, guckt Hieron so manches ab, doch seine starke Individualität assimiliert alle Eindrücke. Evident ist die Bemerkung Dümmlers, daß er sehr schnell zu großer technischer Meisterschaft gelangte, aber wenn sein Fortschreiten mit dem des Euphronios keinen Vergleich aushält, so ist er doch nicht stationär geblieben. »Brygos ist ein trefflicher Erzähler, der alle Töne, die heiteren wie die gewaltig ernsten, mit gleicher Sicherheit beherrscht. Er ist stets originell, mag der Stoff noch so abgegriffen sein. Er schildert gern die Szenerie (Palast, Palmbaum, Gesträuch), charakterisiert lebendig, exponiert spannend, und ein anheimelnder Humor durchzieht fast alle seine Werke, der sich am herrlichsten offenbart, wo er gelegentlich ins Derbkomische überschlägt. Deutlich sind seine Geschichten immer erzählt, wenn auch nicht immer leicht deutbar.«[5] Was ihn vor allen auszeichnet, ist sein Temperament, das ihn über alle Schranken des Hergebrachten hinwegsetzen läßt. Die Erregung seiner nur selten ruhigen Gestalten weiß er immer wieder aufs neue trefflich zu schildern. Seine mythischen Kompositionen haben gar oft darunter gelitten, und so treffliches er auch hierin bietet, sein bestes hat er doch auf dem Boden des realen Lebens geleistet. Der tolle Übermut, wie der böse Streit und Katzenjammer hat auf seinen Symposien und Komosszenen einen breiten Spielraum, die erotischen voll schwüler Sinnlichkeit sind von der überlegenen Heiterkeit, mit der Euphronios solche Themen behandelt, sehr fern.

---

[1] Meistersignaturen [2] S. 167 Nr. 11.

[2] Meistersignaturen [2] S. 171 Nr. 18. Catalogue III, E. 140.

[3] Meistersignaturen [2] S. 169 Nr. 15.

[4] Seine Iliupersisschale ist jetzt neu veröffentlicht in Furtwängler-Reichhold, Taf. 25.

[5] Meistersignaturen S. 177.

Nicht immer eignen sich diese Bilder für die Ausstellung in Glasschränken, aber ihre überaus lebensvolle Ausführung erweckt doch volle Bewunderung und seine Frauenköpfe haben etwas von dem Reiz, den wir an der schönsten der Akropolisfrauen bewunderten. Vielleicht ist das nicht ohne Zusammenhang mit der Tatsache, daß er keine Lieblingsnamen nennt, aber seine künstlerische Handschrift ist eine so feste und ausgeschriebene, daß wir auch ohne dies Hilfsmittel nicht auf die Zahl seiner signierten Werke angewiesen sind; Zuteilungen aber, die zwischen ihm und Euphronios schwanken, sind zu seiner Ehre nicht vereinzelt. Sein reifstes Werk, die Londoner Silenschale,[1] ist, wie das durchgeführte vierstrichige Sigma, und die reiche Verwendung von Goldschmuck lehren, zugleich sein jüngstes. Die Abhängigkeit vom Satyrspiel tritt hier deutlich zutage. Die mythische Kredenzszene des Innenbildes ist interesselos und ohne Zusammenhang mit den von köstlichem Übermut strotzenden Außenbildern, welche den Überfall von begehrlichen Silenen nicht etwa auf Mänaden, sondern auf Göttinnen schildern. Auf der einen Seite ist das Opfer dieses Überfalles Iris. Den Heroldstab in der Rechten, eine große Rolle in der Linken, ist die Überbringerin einer göttlichen Botschaft in das Gebiet dieser Gesellen geraten, deren zwei sie gefaßt haben. Während der eine ihr die Rolle zu entreißen sucht, ist der zweite auf einen Altar gesprungen und zieht die Göttin, die auffliegen will, am Arm und Kleid nieder. Der Name Echon für diesen, der »Objektsakkusativ« der Iris, steigert noch den Humor der Erzählung, wie der Name Dromios für den eilig herbeistürzenden Silen, der die Jagd auf den seltsamen Vogel mitmachen will. Aber Dionysos, der mit Thyrsos und Kantharos hinter seinem Altar auftaucht, macht dem tollen Spuk ein Ende. Das Thema der so angefallenen Iris ist auf Vasen der Zeit auch sonst nachweisbar. Wir kennen eine spätere Variation des Spaßes aus den Wolken des Aristophanes, durch dessen Fassung noch das Satyrspiel durchschimmert. In diesem war vermutlich die Botschaft, die sie in sein Reich führt, an Dionysos adressiert. Schwerer zu erklären ist es, bei welchem Abenteuer Hera in die Hände dieser Bande geraten ist, denen sie keinerlei Respekt einzuflößen vermag. Aber da sie sich an der erschreckten Gemalin des Zeus doch nicht tätlich vergreifen dürfen, sind ihr zwei Helfer in Hermes und Herakles erstanden, deren Gebaren in wirksamstem Kontrast steht. Hermes hält ihnen mit nachdrücklichem Gebärdenspiel eine wohlgesetzte Rede, der die Vordringlichsten verdutzt lauschen; da stürmt Herakles mit Bogen und goldener Keule herbei und von panischem Schrecken ergriffen prallen die zwei nächsten zurück, während sich der letzte hinter seinen Vordermännern zu verkriechen sucht.

[1] Meistersignaturen [2] S. 183 Nr. 8. Catalogue III, E. 65.

Auch mit diesem Gefäße haben wir die Linie überschritten, die der Perserbrand der Akropolis als die Grenzlinie des Jahres 480 für die attische Kunst gezogen hat, doch fällt auch der Hauptteil der Tätigkeit dieses jüngsten der großen attischen Schalenmaler noch vor jenes Datum, und wenn wir in unserer Schilderung des Aufblühens der rotfigurigen Malerei über dieses hinüber gekommen sind, und mit dem Auftreten des Lieblingsnamens Glaukon am Ende der zweiten hier führenden Generation stehen, die mit dem des Leagros begann, so werden die rund fünfunddreißig Jahre, die wir für die Ausbildung der rotfigurigen Technik bis zu jener Grenze voraussetzen, wohl genügen, um den hohen Grad der Entwicklung zu erklären, den sie bis zu diesem Datum als tatsächlich erreicht aufzeigt. Bis zu dem Endpunkt, den die beiden weißgrundigen Schalen des Euphronios setzen, läßt sich mit dem Ansatz von zwei weiteren Dezennien das Auslangen finden. Aber so wichtig es auch immer sein mag, die Höhe, in der jene Linie diese Entwicklung durchschneidet, möglichst genau festzustellen, — denn die Tatsache selbst zu bezweifeln, können wir ruhig jenen überlassen, denen die Hipparchoschronologie zum Glaubenssatz geworden ist, der ihre ganze kunstgeschichtliche Anschauung bestimmt — ebenso wichtig ist doch die Erkenntnis, die uns am reinsten die kontinuierliche Entwicklung der Schale zeigt, daß jene Grenzlinie für die attische Kunst keine allzu reale Bedeutung und diese kurze Unterbrechung kaum den Wert einer Achtelpause, jedenfalls aber nicht den irgend eines Finales hat. Für die Periodisierung eignet sie sich allerdings vortrefflich, der gewaltige Auf- und Umschwung, den die Perserkriege im nationalen und Geistesleben von Hellas hervorriefen, findet in dieser Jahreszahl seine kürzeste Formel.

Kaum viel über oder unter dieser kann eine, von einem in der Art des Duris, wenn es nicht dieser selbst war, arbeitenden Meister gefertigte Schale angesetzt werden, die uns durch den Gegenstand, den sie behandelt, wieder ins Gebiet der Plastik zurückleitet.[1] Ihre Außenbilder führen uns in das Innere einer Erzgießerwerkstatt und zeigen uns dort die letzte Arbeit an einer großen Kämpfergruppe mit einer liebevollen Anschaulichkeit, die nicht leicht zweifeln läßt, daß diese Schilderung einen noch höheren Grad von Realität besitzt, als jene des Interieurs einer attischen Privatschule. Wir werden von unserem Vasenmaler in das Atelier eines ihm persönlich befreundeten Künstlers geführt, um ein von ihm bewundertes Werk mit zu bewundern; denn daß er seinem Freunde solche Gefühle entgegenbringt, hat er sinnig durch die Parallele des Innenbildes ausgedrückt, das Hephaistos zeigt, wie er der Thetis die eben vollendeten herrlichen Waffen für Achill übergibt. Wir werden mit der

[1] Berlin Nr. 2294. Lieblingsinschr. [2] S. 101 von Dümmler a. a. O. S. 83 (S. 308) für Duris in Anspruch genommen.

Vermutung kaum fehlgehen, wenn wir in dem Künstler der Bronzegruppe einen Namen vermuten, der auch noch in unserer literarischen Überlieferung eine achtbare Rolle spielt; das lehrt uns wohl die Größe des Werkes, doch auf ihn zu raten haben wir keinen dringenden Anlaß; da man ihn aber schon unter den Ägineten gesucht hat, so glauben wir nur die Meinung aussprechen zu sollen, daß sein Atelier wohl nur in der nächsten Nähe des Kerameikos zu suchen sei. Da steht in einem hölzernen Rahmengerüste die riesige Bronzestatue eines nackten jugendlichen Kriegers, der, den Schild vor sich haltend, mit der erhobenen Lanze zum Stoß ausholt. Zwei, um den richtigen Maßstab zu geben, nur halb so große Arbeiter reinigen die Figur mit Schabeisen, rechts und links sehen zwei Besucher, an denen es in antiken Ateliers wohl kaum gefehlt haben wird, mit gespannter Aufmerksamkeit der Arbeit zu. Auf der andern Seite sind zwei Arbeiter beschäftigt, die Glut des Schmelzofens anzufachen und zu schüren, ein dritter wartet ruhig, auf seinen Hammer gestützt, während ein vierter an einer noch kopflosen männlichen Statue mit flehend ausgebreiteten Armen, die auf einem für sie zurechtgemachten Lager liegt, herumhämmert, deren bereits gegossener Kopf daneben der Anfügung harrt. Beide Figuren lassen sich sofort als Teile eines einheitlichen Werkes erkennen. Die Ausstattung der Wandflächen mit aufgehängtem Handwerkszeug, Skizzen und Modellen ist recht gut gemeint, aber diesmal wären wir für das Verlassen der bloß andeutenden Art zugunsten einer realeren Schilderung besonders dankbar. Indes soweit ein Vasenmaler dieser Zeit überhaupt ein »Interieur« zu gestalten vermochte, ist es hier geschehen, mit derselben Liebe, aber doch mit größerer Ausführlichkeit als einst Epiktetos seinen Hermenschnitzer malte; und daß es darin alles andere übertrifft, beweist uns, wie nahe dem Meister gerade dieser Stoff am Herzen lag. Er hat uns ein sprechendes Zeugnis dafür geboten, daß sich die Schalenmaler des euphronischen Kreises den Meistern der monumentalen Kunst gegenüber doch ein wenig als ihresgleichen fühlten. An der Realität der großen Bronzegruppe ist nicht zu zweifeln, wenn auch ihre Deutung, Bestimmung, wie ihr Ursprung unklar bleiben.

Wir wenden uns von ihr zu einem, uns durch die delphischen Ausgrabungen wieder geschenkten kostbaren Kunstwerk attischer Plastik, zu den Metopen vom Schatzhause der Athener, deren intimer Zusammenhang mit den Werken der attischen Schalenmalerei ihre Anfügung an dieser Stelle berechtigt. Das Schatzhaus selbst erwähnt Pausanias als Weihung nach der Schlacht von Marathon, und die Inschrift, der er diese Angabe entnahm, hat sich in einer Erneuerung aus dem vierten Jahrhundert auf einer Stufe erhalten, die sich vor dem Schatzhaus befand. Ἀθεναῖοι τ[ô]ι Ἀπόλλον[ι ἀπὸ Μέδ]ον ἀκ[ροθ]ίνια τες Μαραθ[ô]νι μ[άχες. Die Zweifel, ob sich diese

Inschrift auf den Bau selbst beziehe, haben kaum viel Kraft. Ihr Ursprung liegt wohl in der unerwarteten Entscheidung, die sie für die chronologischen Grundfragen der altattischen Kunst gebracht hat.[1] Die örtlichen Verhältnisse erklären die Art der Anbringung dieser Inschrift genügend, trug doch auch die wiedergefundene Stoa der Athener, deren Inschrift Pausanias falsch bezog, diese auf ihrem Stylobat. Sie wird jetzt, dem Schriftcharakter nach, allgemein als Denkmal des 506 erfochtenen Sieges über die Böoter und Chalkidier erklärt,[2] es war eine zierliche ionische Halle mit hölzernem Gebälk. Das Schatzhaus ist dorisch und in diesem Wechsel des Baustiles spiegelt sich schon ein Stück Geschichte. Im Grundriß fügt es sich dem Typus dieser Schatzhäuser an.[3] Es besteht ganz aus parischem Marmor und die Feinheit seiner technischen Ausführung hat die lebhafteste Bewunderung hervorgerufen, die noch in gesteigertem Maße seinem plastischen Metopenschmuck zu Teil geworden ist. Soweit sie erhalten sind, stellen sie Herakles- und Theseustaten, Amazonenkämpfe und andere vor. Leider gibt die einzig abgebildete[4] und eine zweite, bis jetzt mit ihr im Abguß verbreitete, nur ungenügende Proben, aber wohl jedem Betrachter ist die schlagende Übereinstimmung mit den Meisterschalen aus der Frühzeit des Euphronios aufgefallen. »Mit Bestimmtheit läßt sich sagen, daß diese wunderzierlichen Skulpturen mit den reifsten Werken des epiktetischen Kreises, wie etwa die Sosiasschale zusammengehören.« [5] Die eben erscheinende Veröffentlichung wird diesen Zusammenhang noch ins einzelne verfolgen lassen.

Die Zeit, in der diese beiden attischen Bauten in Delphi entstanden, war auch für die bauliche Gestaltung der Akropolis weit ereignisreicher als man noch vor kurzem annehmen durfte. Die unter Kleisthenes weiser Führung erstarkende Demokratie hat die Erinnerung an den Sturz der Tyrannis nicht bloß durch die Statuen der Tyrannenmörder von Antenor verherrlicht, der glorreiche Tag von Marathon bildet auch dort das Datum eines mächtigen Aufschwunges, und gerade jene gewaltigen Neubauten, die uns heute noch die Signatur der perikleischen Zeit bedeuten, der Parthenon und die Propyläen, haben damals ihre erste, freilich anders geartete Gestaltung empfangen. Wir verdanken diese Erkenntnis vor allem

---

[1] Homolle, Bull. de corr. hell. XX (1896), S. 608 ff. Pomtow, Arch. Anz. XIII (1898), S. 43 ff. Dagegen Furtwängler, Sitzgsber. d. bayr. Akad. 1901, S. 392 ff.

[2] Die richtige Datierung gab Willamowitz, Aristoteles und Athen II, S. 287.

[3] In den Fouilles des Delphes gibt T. II F. 1 Taf. X den Grundriß, Taf. XII und XIII eine Restauration des Schatzhauses.

[4] Gazette des Beaux-arts 1895, S. 209 = Jahrb. X (1895). Anz. S. 99. Während des Druckes erscheint die vollständige Publikation a. a. O. T. IV F. 1 Taf. XXXVIII—XLVIII.

[5] Studniczka, Jahrb. XI (1896), S. 265.

Dörpfelds glänzender Entdeckung über den älteren Parthenon,[1] jenen Tempel, den Ludwig Roß, als er im Jahre 1835 den Unterbau des perikleischen Parthenon freilegen ließ, unter diesem aufgefunden hat.

Damit durfte er glauben, den alten von den Persern verbrannten Hekatompedon zutage gebracht zu haben und diese Meinung galt unbestritten, bis im Jahre 1885 jener Bau von Dörpfeld wieder entdeckt wurde. Der »ältere Parthenon« wurde damit nun in die nachpersische Zeit versetzt und meist Kimon, gelegentlich auch Themistokles zugeschrieben. Seltsam mutete aber dabei doch der Umstand an, daß es diesem Bau ohne recht faßbaren äußeren Anlaß nicht beschieden ward, über das Stylobat hinauszukommen, und daß die für ihn bestimmten Säulentrommeln in die Nordmauer der Burg verbaut wurden; und doch war seine Gesamtanlage nicht weniger großzügig, als die des perikleischen Parthenon. Es war eine Ringhalle geplant mit acht Säulen Front, wie dort, und an den Langseiten sogar 19 gegen dessen 17; er ging an Länge noch über den späteren Bau hinaus, der ihn jedoch an Breite überragte, und auch die Abmessungen der Innenräume sind nicht grundverschieden. Der dort verwirklichte Gedanke, den alten Hekatompedon im neuen Bau so wieder erstehen zu lassen, daß die 100 Fuß lange Cella jenem Längenmaß des gesamten älteren Tempels entsprach, findet sich bereits hier, und auch die Länge des Opisthodomos wird ungefähr die gleiche gewesen sein. Warum man sich da mitten im Baubetrieb zu einer Umänderung entschlossen haben sollte, die eigentlich die Sache wieder von vorn anfing, dafür ergab sich keine zureichende Erklärung. Nun hat Dörpfeld aus völlig untrüglichen Indizien erwiesen, daß dieser ältere Parthenon zur Zeit des Persereinfalls im Bau begriffen war, und daß das starke Holzgerüst, das ihn umgab und zur Versetzung der Säulentrommeln diente, in Brand gesteckt wurde; er hat dessen Spuren an dem Bau selbst in voller Deutlichkeit nachgewiesen, während sie an den Säulentrommeln schon von Ross beobachtet waren. Der ältere Parthenon ist also als vorpersisch erwiesen, und es lassen sich an ihm noch zwei verschiedene Bauperioden aufzeigen. Im Beginn war der Tempel als Porosbau gedacht, wobei wohl, wie an der Ringhalle des alten Athenatempels, Metopen und Giebel aus Marmor werden sollten, denn seine Stufen sind aus Poros; doch als man bis zum Stylobat gekommen war, muß der Plan gereift sein, den ganzen Bau als Marmorbau weiterzuführen, da die Säulentrommeln aus pentelischem Marmor bestehen. Der Gedanke, der Athena auf der Akropolis ein neues großes Heiligtum zu errichten, das den doch kurz zuvor erweiterten Hekatompedon in Schatten stellen sollte, sieht wie eine monumentale Sanktion der von Kleisthenes vollzogenen Neuordnung

[1] Ath. Mitt. XXVII (1903), S. 379 ff. »Die Zeit des älteren Parthenon.«

des attischen Staatswesens aus. Für die sakrale hat Delphi gesorgt und dem Alkmaioniden, dessen Geschlecht in der Verbannung dem Apollo dort seinen Tempel in so großartiger Weise errichtet hatte, mußte dieser Gedanke, wie Dörpfeld bereits bemerkt hat, besonders nahe liegen. Darnach darf der Baubeginn etwa in das Jahr 507 angesetzt werden.[1] Wenn nun ein volles Vierteljahrhundert später der Bau nicht weiter vorgerückt war, als bis zu dem Zustand, in dem ihm der Persereinfall ein jähes Ende bereitet hat, so wird er kaum ungehemmt fortgeschritten sein, und vielleicht hat sich der zweite Abschnitt des Tempelbaues, die Weiterführung in Marmor, nicht ganz unmittelbar an den ersten angeschlossen. Für diese Metamorphose wird das Datum der Marathonschlacht als das entscheidende gelten dürfen, denn dieses bedeutet, wie es allen Anschein hat, das Ende des attischen Porosbaues. Damals wurde das Schatzhaus der Athena in Delphi ganz aus Marmor gebaut und der Marmorbau der älteren Propyläen gehört bestimmt in diese Zeit.[2] Dieser noch heute in seinen Resten vorhandene Torbau war zur Zeit des Persereinfalls erst in der Vollendung begriffen, »denn an den Stufen ist der Werkzoll noch nicht ganz abgearbeitet«. Selbstverständlich wurde auch dieser Bau von den Persern arg mitgenommen. Nach dem Abzug des Feindes und der Befreiung Griechenlands durch die Schlachten von Salamis und Platää haben die Athener sich damit begnügt, ihre Burg notdürftig instand zu setzen. Der Hekatompedon wurde ausgebessert, die Reste seiner Ringhalle wurden abgetragen, das Propylaion wurde wieder hergestellt, so gut es eben ging; der Parthenon blieb unausgebaut, wie er war, liegen. Die Trümmer der Weihgeschenke, Tempelskulpturen, Bauglieder wanderten zu Grabe, »die verbrannten Quadern und Säulentrommeln beider Tempel wurden zum Bau der nördlichen Burgmauer verwendet und sind dort bis heute als Erinnerung an den Perserfrevel sichtbar geblieben.« Themistokles, dessen staats-

[1] Dörpfelds Klarlegung der Baugeschichte dieses Tempels hat auch für den sogenannten »Perserschutt« eine wichtige Erkenntnis geboten. Die zwischen dem Parthenon und der polygonalen Stützmauer aufgeschnittenen Schichten gehören dem Beginn des Baues an und müssen nun vor demselben datiert werden. Es hat sich glücklicherweise der monumentale Inhalt dieser Schichten im allgemeinen noch feststellen lassen. Fragmente verbrannter Bauglieder oder Skulpturen aus Marmor fehlten völlig, dagegen sind unverbrannte von Porosbausteinen und Bildwerken daselbst gefunden, die von abgetragenen Porosbauten stammen. Daß sich »darunter einige rotfigurige Scherben befanden«, ist auf die Chronologie des rotfigurigen Vasenstiles ohne jeden Einfluß, da auch der frühe oben gegebene Ansatz, der mit dieser Tatsache freilich nicht gerechnet hat, sich doch mit derselben in vollem Einklange befindet.

[2] Eine genauere Datierung bietet die von Wiegand beobachtete Tatsache, daß zur Bekleidung der neben den Propyläen liegenden pelasgischen Mauer Metopenplatten des alten Hekatompedon benutzt wurden und auch die ins Jahr 485 datierte Hekatompedoninschrift auf solchen Metopenplatten geschrieben worden ist. Vgl. Dörpfeld a. a. O. S. 406.

männische Genialität erst jüngst in ihrer vollen Bedeutung erkannt worden ist, hat nur die Befestigung Athens beschäftigt, für den künstlerischen Schmuck sorgte er gewiß nicht. Sein Kunstsinn wird kaum stärker gewesen sein, als sein musikalisches Verständnis, und Kimon war ganz Militär, er hat die Akropolis in eine starke Festung verwandelt; das war aber auch alles, was er für sie tat. Trotzdem gab es für die attische Kunst in den Jahren nach dem Befreiungskriege genug zu tun, wenn ihr auch große, umfassende Aufgaben nicht von Staatswegen gestellt wurden. Erst als das attische Reich gefestigt war und der Bundesschatz von Delos nach Athen übertragen wurde, waren die Vorbedingungen für die attische Kunst gegeben, und nun war es wieder ein Alkmaionide, Perikles, der die Leitung des Staates übernahm und ein goldenes Zeitalter herbeigeführt hat.

Wenn wir uns nun von der Betrachtung der attischen Kunst in der Zeit der Perserkriege wegwenden, um die gleichzeitige Entwicklung der peloponnesischen wie der äginetischen bis zur ungefähren gleichen zeitlichen Höhe ins Auge zu fassen, so müssen wir doch vorher einen Blick auf eine von den Zentren hellenischer Kultur weit entfernte Landschaft werfen, deren Denkmäler immer deutlicher und bestimmter trotz eines kräftigen Lokaltones, welcher die Annahme einer eigentümlichen, von der hellenischen Kunst nur beeinflußten Entwicklung einst nahe gelegt hat, als echtes und wichtiges Material für die Geschichte dieser erkannt werden. An der Spitze steht das sogenannte Harpyienmonument von Xanthos, dessen von dem Bau abgelöster plastischer Schmuck bald nach seiner, im Jahre 1838 von Charles Fellows gemachten Entdeckung in das British Museum kam,[1] das lange Zeit das einzige geblieben ist, in welchem Monumente dieses Ursprungs ein Heim gefunden haben. Es ist das imposanteste Exemplar des in Lykien weit verbeiteten Typus der Pfeilergräber. In hellenischen Landen völlig unbekannt, ist auf den Zusammenhang mit der Beschreibung des Kyrosgrabes zu Pasargadai schon von Welcker hingewiesen worden, und die erhaltenen persischen Turmgräber von Murgab und Nakschi-Rustem bestätigen diesen. Was dem Lyderreich nicht gelang, Lykien, das schon damals durch alte Handelsbeziehungen, die im homerischen Epos seine Bedeutung spiegeln, mit den kleinasiatischen Hellenen in regster Verbindung stand, zu unterwerfen, hat Persien vollbracht. Nach verzweifelter

[1] Die ältere Literatur bei Friederichs-Wolters, Nr. 127—30. Collignon, Hist. I, S. 260ff. und Cat. of sculpt. in the British Museum I, Nr. 94. Eine Abbildung des jetzigen Zustandes des Monuments: Benndorf-Niemann, Reisen in Lykien u. Karien, Taf. XXVI. Die beste Abbildung der Reliefs Brunn-Bruckmann, Taf. 146, 147.

Gegenwehr eroberte Harpagos die Hauptstadt Xanthos, deren Verteidiger sämtlich den Heldentod fanden, nachdem sie ihre Weiber und Kinder wie ihre gesamten Schätze in der Burg verbrannt hatten. Aber nicht lange darauf wird Xanthos neu aus den Trümmern entstanden sein, und mit der um 515 von Dareios vollzogenen Einreihung Lykiens in die ionische Satrapie dürfen wir seine Blüte datieren.

Der Fries, der in der Höhe von etwa sieben Metern die vier Seiten des Turmes unmittelbar unter seinem Dache umzieht, schmückt, wie die Eingangstüre der vorderen Platte zeigt, die Grabkammer; und so unhellenisch diese Bestattungsart in der Höhe ist, der Fries spricht ein reines Griechisch ionischen Dialektes, und wenn uns manches daran noch fremd klingt, so liegt das nur daran, daß wir den geschriebenen ionischen Dialekt doch genauer kennen, als den gemalten und gemeißelten. Totenopfer, den heroisierten Verstorbenen gebracht, stark an die Art erinnernd, die uns die spartanischen Grabstelen zeigen, sind das Thema aller vier Seiten. Die durchgehende symmetrische Anordnung wird auf der ersten, der westlichen, durch die Tür unterbrochen, über der das Bild einer säugenden Kuh angebracht ist.[1] Vor ihr sitzt auf einem Throne, dessen Seitenlehnen Sphinxe tragen, eine reichbekleidete weibliche Gestalt mit langer Schleppe, in der gesenkten Rechten hält sie eine Schale, in der gehobenen Linken wohl eine Blume, ihr gegenüber eine entsprechende Gestalt, die Seitenlehnen des Thrones ruhen auf Voluten und endigen in Widderköpfen, die Rücklehne in einen Schwanenkopf, beide gehören als σύνθρονοι zusammen; der Zug, der sich auf diese bewegt, gilt eben beiden, die nur dem Gesetz der Symmetrie zuliebe durch ihn getrennt werden. Es sind drei feierlich in langen Gewändern heranschreitende Frauen, von denen die vorderste mit dem zierlichen Gestus der Akropolisfrauen den Göttinnen naht, während die beiden folgenden Blüte, Granate und Ei als fromme Gaben bringen. Diese eine Platte ist dem Kult der Frauen eingeräumt, die drei übrigen dem der Männer. Auf der im Osten sitzt auf einem mit besonderer Pracht ausgearbeiteten Throne, dessen Seitenlehnen Tritone stützen, ein bärtiger Heros mit Skeptron und Blüte, ihm naht sich ein Knabe, der einen Hahn und einen Apfel darbringt, dann folgt ein Jüngling, von seinem Hunde begleitet, mit einer unkenntlich gewordenen Gabe in der Rechten. Von der anderen Seite kommen zwei Männer mit den gleichen Spenden heran, wie die Frauen auf der Ostplatte. Die beiden schmäleren Seiten entsprechen sich ziemlich genau. Die Sitze beider thronenden Gestalten sind hier schlichter, aber doch differenziert; der ersten, die ein Zepter im Arm und einen Granatapfel in den Händen hält,

[1] Es ist das Geschlechtswappen, das auf altlykischen Münzen mit dem Dynastennamen Sppitaza vorkommt; vgl. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi Trysa, S. 64 Anm. 3.

bringt ein adorierender Jüngling eine Taube, die zweite, unter deren lehnenlosem Stuhl sich ein Bär befindet, übernimmt von einem bewaffneten Krieger den stattlichen Helm, den dieser ihr weiht. Rechts und links von beiden Spendeszenen sind jene Wesen dargestellt, deren falsche Deutung dem Bildwerk seinen Namen gab: vier in einen Vogelleib ausgehende Frauengestalten, die in ihren Armen je eine kleine Figur entführen, Todesgöttinnen, die mit den Seelen der Menschen davoneilen. Ihr Name ist kaum besser oder schlechter, als der der Sirenen, die, wenn sie uns auch niemals in gleicher Aktion begegnen, doch in gleicher Gestalt Grabeswache halten und den letzten gefestigten Typus aus der gleichen Wurzel bilden. Der homerischen Vorstellung von der die Seele raffenden Ker stehen diese Bilder noch nahe, und wie diese räumlich und zeitlich gar manche Änderung erfahren hat, so hat auch das Bild des weiblichen Todesdämons gar manche Stadien durchlaufen. Aber gerade dadurch weisen diese Gestalten, in denen man die Beziehungen zum Orient recht deutlich zu erkennen vermeinte, bestimmter auf den ionischen Charakter des Bildwerkes. Unter einer dieser auf der letzten Platte hockt eine kleine weibliche Figur am Boden, die klagend ihr Gesicht in die Hände birgt; es liegt nahe, in ihr das Bild der Stifterin zu sehen, die sich als die trauernd Hinterbliebene einen bescheidenen Platz an diesem Denkmal ihrer Lieben vorbehalten hat. Das erklärt wohl auch, daß die Hauptseite dem weiblichen Kulte gewidmet ist.

Das »Harpyienmonument von Xanthos« hat als das zuerst wieder aufgetauchte große plastische Werk der altionischen Kunst mancherlei stilanalytische Behandlung erfahren, die an jene einst den »Cäretaner Hydrien« und Verwandtem zuteil gewordene lebhaft gemahnt. Seit der Entdeckung der ionischen Frauengestalten der Akropolis ist die Anschauung, als ob es sich hier um ein Werk einer speziellen lykischen Kunst handle, endgültig beseitigt; dennoch wirkt in der neuen gelegentlich ein noch nicht völlig abgestoßener Rest der alten mit. Derzeit handelt es sich aber nur mehr darum, zu wissen, welcher Richtung der ionischen Kunst dieses Denkmal angehöre, und darüber ist ein bestimmtes Urteil noch kaum möglich. In den Werken, die wir für die phokäische Kunst in Anspruch genommen haben, finden sich keine so deutlichen Anklänge, um sie in jene Reihe einzustellen; wenn man sich an die Figuren von der Branchidenstraße erinnert gefühlt hat, so beruht das auf einer sehr allgemeinen Art von Übereinstimmung; die chronologische Differenz, die wir hier annehmen dürfen, da das Harpyienmonument wohl frühestens am Ende des sechsten Jahrhunderts anzusetzen sein wird, erklärt allein die weitgehenden Unterschiede nicht. Näher liegt der Gedanke an die chiotisch-samische Richtung, zumal die geographische Lage Lykien in die Einflußsphäre von Samos zu verweisen scheint. Wir dürfen hier von der fortschreitenden

Erkenntnis noch genauere Aufschlüsse erwarten, doch sind wir für die ionische Kunst dieser Zeit in Lykien nicht auf das Harpyienmonument allein angewiesen. Fellows hat aus einer Mauer der römisch-byzantinischen Zeit in Xanthos eine Reihe von Reliefplatten herausgezogen, von denen fünf Kalksteinplatten zu einem und demselben Fries gehören, der wohl gleichfalls einem Grabmonument zum Schmuck gedient haben mag, über dessen Form jedoch nur Vermutungen möglich sind.[1] Stilistisch steht er dem Harpyienmonument sehr nahe, doch ist er zweifellos jünger. Den Hauptinhalt bildet ein prozessionsartiger Zug von Wagen, Reitern und Fußgängern. Schon die achtspeichigen Räder der Wagen und das Sattelzeug der Pferde sind bekannte Eigentümlichkeiten der ionischen Kunst. Den Zug eröffnet ein Wagen mit seinem Lenker, darauf folgt ein gesatteltes, von einem Diener geführtes Roß, wohl das Leibpferd des Toten, dann ein zweiter Wagen, auf dem neben dem Lenker ein bärtiger Mann in weitem Gewande sitzt, der in der einen Hand eine Blume, in der andern eine Frucht hält; den Schluß bildet ein jugendlicher Reiter und sechs Fußgänger mit Stäben in den Händen. Wir empfinden hier infolge der geringeren stofflichen Anziehungskraft das Schwinden der ursprünglichen farbigen Belebung noch schärfer als am Harpyienmonument, indessen, der Meister hat getan, was er konnte, um Abwechslung in den Zug hineinzubringen, auch die Gruppe der Fußgänger ist in lebhafter Unterhaltung begriffen. Für den Wagenlenker des zweiten Gespannes, der sich von seinem Sitze erhebt, wie für den Reiter hat er in dem oberen architektonischen Abschluß stark eingeschnitten, um ihre richtige Höhe anzudeuten; das ist auch am Harpyienmonument für die eine der sitzenden Frauen geschehen, um ihre Stephane noch in den Raum hineinzubringen, und ebenso für den auf das Reh stürzenden Löwen der noch zu erwähnenden Tierkampfgruppe, aber den harten Tadel, den er dafür von moderner Seite empfing, hätte er vollauf verdient, wenn er es unterlassen hätte. Die »Isokephalie« des Parthenonfrieses hat für ihn noch nicht existiert, und es ist doch ziemlich dasselbe, ob man den gegebenen Raum gelegentlich nach oben erweitert oder seitlich vertieft, wie dies am Fries des »Knidierthesauros« in Delphi geschehen ist. Die attisch-nesiotische Kunst hat sich in gleichen Fällen anders geholfen. Da geht die Zeichnung so weit über den Rahmen weg, als es eben not tut. Welches Hausmittel das bessere sei, kommt gegenüber dem wichtigen Gesichtspunkt, daß hier zwei verschiedene technische Traditionen vorliegen, kaum in Frage. Mit besonderer Liebe sind hier die Pferde durchgebildet, völlig gelungen ist die Wiedergabe ihres anatomischen

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 131—135. Cat. of sculpt. I, Nr. 86. Wolters, Arch. Jahrb. I (1886), S. 82 ff. Brunn-Bruckmann, Taf. 102.

Baues, weniger die der Bewegung, aber die einzelnen Tiere unterscheiden sich voneinander, Reittiere und Wagenpferde sind glücklich charakterisiert. Eine stilistische Bestimmung gestattet wohl der am besten erhaltene Kopf des das Reitpferd zügelnden Dieners; Haartracht wie Profilbildung erinnern stark an den jugendlichen Kopf der Sammlung Barracco, den wir für die Vertretung der samischen Kunst in Anspruch nahmen.

Von den übrigen altertümlichen Skulpturen von Xanthos ist an Feinheit der Arbeit ein Sphinxenpaar,[1] das an einer Grabtüre Wache hält, besonders hervorzuheben. Der Krobylos, zu dem ihr Schopf zusammengebunden ist, bietet uns ein willkommenes Ursprungszeugnis. Dazu kommen noch Tierkampfszenen. Ein Fries enthält Hahnenkämpfe.[2] Drei Paar Hähne gehen aufeinander los, vier Hennen und ein Hahn sind Zuschauer. Trotz der jetzt mangelnden Bemalung bewundern wir die köstliche Naturbeobachtung, die sich an diesen Tieren offenbart. Auch hier weisen Spuren in die gleiche Richtung: der Hahn am Giebel des olympischen Schatzhauses von Kyrene, die Hähne der »pontischen« Vasen, sie sind von derselben Zucht. Die Reste eines großen Tierkampffrieses zeigen uns unter den bekannten Typen dieses uralten ionischen Motives auch echt ionische Silene, die mit abgebrochenen Baumästen auf Eber und Stier losschlagen.[3] Um sich in diesen Zusammenhang zu fügen, müssen sie auf den Knien rutschen, aber es ist doch mit ihnen ein grandioser Zug, der das abgestandene Motiv gründlich auffrischt, hineingekommen, und der mythischen Wesenheit des Silens wird er zugleich gerecht. Hier ist er noch nicht in den bacchischen Thiasos eingereiht, in ungezähmter Wildheit balgt er sich noch mit den Tieren des Waldes wie mit seinesgleichen herum. Aber seine Bildung ist doch schon die jüngere, mit menschlichen statt der Pferdebeine; auch dieses Monument werden wir frühestens an das Ende des sechsten Jahrhunderts setzen dürfen.

Zum »Harpyienmonument von Xanthos« weist ein schon lange bekanntes und oft mit ihm in Verbindung gebrachtes Relief der Villa Albani eine nahe stilistische Verwandtschaft auf: das von Winckelmann auf die Pflege des jugendlichen Dionysoskindes durch Leukothea gedeutete und seither unter dem Schlagwort Leukothearelief viel behandelte Grabrelief, über dessen Herkunft uns jede Kunde fehlt.[4] Dargestellt ist eine thronende weibliche

---

[1] Cat. of sculpt. I, Nr. 89, 90. Brunn-Bruckmann, Taf. 101 A.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 136—144. Cat. of sculpt. I, Nr. 82. Brunn-Bruckmann, Taf. 103.

[3] Friederichs-Wolters, Nr. 145—8. Cat. of sculpt. I, Nr. 81. Brunn-Bruckmann, Taf. 104.

[4] Helbig, II ², Nr. 805. Friederichs-Wolters, Nr. 243. Collignon, S. 278 Fig. 141. Brunn-Bruckmann, Taf. 228.

Gestalt, die in sehr bestimmter Weise an die erste der beiden Göttinnen dort erinnert, aber in die menschliche Sphäre weist doch der Arbeitskorb unter dem Thron. Sie hält ein Kind in den Händen, das verlangend das Ärmchen nach ihr ausstreckt, nicht unähnlich den Kleinen, die dort von den Todesgöttinnen weggerafft werden. Vor ihr steht die Dienerin, die das Kind gebracht hat, und hält mit beiden Händen ein Band, das zur Toilette des Kindes gehört, aber die Art, wie sie steht und hält, läßt den Typus der Adorantin noch durchblicken. Hinter ihr stehen zwei kleinere Gestalten, die älteren Kinder der Verstorbenen; sie rufen uns die kleinen Adoranten mit ihren Geschenken auf den spartanischen Grabstelen in Erinnerung, selbst die Flächenbehandlung gemahnt an jene dieser Monumentengattung. Es ist ein merkwürdiger Transformationsprozeß, der uns hier noch in vollem Fluß erscheint. Das Weihrelief an die heroisierten Toten wird zum Familienbild. Völlig ausgestaltet tritt er auf dem attischen Grabrelief bald nach der Perserzeit uns entgegen. Da ist jede Spur verwischt, die nach rückwärts führt, aber attisch ist der Grundgedanke nicht. Die Frage, wo das »Leukothearelief« entstanden sei, ist verschieden beantwortet worden; die jüngste Vermutung, daß Paros oder Thasos seine Heimat sei, scheint, obschon manches für sie spricht, doch kaum die endgültige Lösung zu bieten. Furtwängler hat es auf Grund des Reliefs von Ince Blundel Hall,[1] das einen thronenden heiligen Mann in feiner altertümlicher Formgebung darstellt, zu dem er in Paros ein ähnliches sah, dahin verweisen zu können geglaubt. Das Rechte hat hier schon in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts der freie Blick Waagens gesehen,[2] der nach Analogie des Harpyienmonumentes und des albanischen Leukothearelíefs an einen Rest der alten ionischen Bildhauerschule dachte, ein Urteil, das um so überraschender wirkt, als es von einem nicht zur Zunft gehörigen stammt, die von ionischer Kunst damals keine Ahnung hatte. Die Übereinstimmung geht bis auf das technische Detail des Rahmeneinschnittes für den Kopf und die Fußspitzen, wie auch dort die Rahmenleiste dem Drucke der stehenden weiblichen Figur nachgibt, wie auf die bildmäßige Einfassung, und da wir auch hier ein Grabrelief haben und in dem angeblichen Zeus nur den heroisierten Toten, so empfinden wir den Mangel der Adoranten, die in diesem kleinen Bilde nicht Platz fanden, noch lebhafter im Gestus des Dargestellten, der auf diese Unsichtbaren zu reagieren scheint.

Ein überraschendes Gegenstück in Form, Größe und Inhalt ist kürzlich aus

[1] Michaelis, Anc. marbles, S. 385 Fig. 3 u. Arch. Zeit. 1874, Taf. 5. Furtwängler, Samml. Sabouroff, S. 40 Anm. 6.

[2] Kunstwerke und Künstler in England, S. 245 f. von Michaelis, Arch. Zeit. 1874, S. 31 zitiert.

Thasos in den Louvre gelangt.[1] Es stellt eine thronende Frau dar, die in der leicht gehobenen Rechten eine knospenförmige Blume, in der Linken eine Taube hält. Die Deutung des Herausgebers auf Aphrodite ist kaum einwandfrei. Als ein weiteres archaisches Monument hat sich in diese Reihe ein Grabrelief aus Ägina eingestellt,[2] dessen obere Hälfte weggebrochen ist. Eine thronende Frau, den Granatapfel in der vorgestreckten Linken, reicht die Hand dem vor ihr stehenden Manne, dessen Rückseite durch die Randleiste in einer Geraden verläuft; er ist so in den Raum hineingezwängt, daß seine Füße unter den auf dem Schemel ruhenden der Frau Platz finden müssen. Das Ganze entbehrt der ursprünglichen Bemalung zur vollen Wirkung, aber die Bedeutung des Fragmentes liegt darin, daß sie uns den Umwandlungsprozeß, den uns das albanische Relief gezeigt hat, in einem vorgeschrittenen Stadium zeigt. Das Motiv des Handschlages, für die Familienszene des attischen Grabreliefs fast obligat, erscheint hier noch ganz im Banne der Adoration des heroisierten Toten; und zu jenem, das uns die Frau im traulichen Zusammensein mit den Kindern zeigt, bietet diese Schilderung ihres Verhältnisses zum Ehegatten die notwendige Ergänzung. Darauf hat man auch wohl die Granate in der Hand richtig bezogen. In dem Zusammenklingen dieser beiden Werke tritt uns jedoch das Moment vielleicht deutlich entgegen, welches die Umwandlung der Adorantenszene zum Familienbild hervorgerufen hat, denn, daß diese von innen heraus erfolgt ist, beweist ja das Alter beider klar. Der thronende Heros, wie Heroenpaare der spartanischen Reliefs bieten keine Brücke. Erst die Frau allein ruft eine Umgestaltung der Szenerie herbei. So selbstverständlich uns die beiden Reliefs Situationsbilder sind, so modern und völlig archaischem Sprachgebrauch widersprechend ist diese Deutung. Die Figuren, mit denen die thronenden Frauen hier in Verbindung gesetzt sind, dienen nicht dazu, eine Situation, sondern nur eine Relation zum Ausdruck zu bringen, die heroisierte als gute Mutter wie als gute Gattin zu bezeichnen. In dieser Schätzung der Frau steckt ein echt ionisches Element; die Tat, diesen Gedanken bildlich zu gestalten, zog ihre eigenen Konsequenzen. Die Umwertung des geschaffenen Typus zum Familienbild hat sich in Athen vollzogen, wo die nesiotische realistische Grabplastik den Boden für diese Auffassung vorbereitete. Streng genommen war sie eigentlich ein Mißverständnis, aber den Ursprung teilt sie mit gar vielen der herrlichsten künstlerischen Taten; das Erfassen des alten Geistes ist Sache der Forschung, das Erfüllen mit neuem vollzieht sich nur in der Seele des Künstlers, um so sicherer, je ferner ihm der alte steht.

[1] Bull. de corr. hell. XXIV (1900), Taf. XVI, S. 554 ff. (G. Mendel).
[2] Ath. Mitt. VIII (1883), Taf. XVII S. 375 ff. (Furtwängler).

Die Ursprungsfrage läßt sich für alle die aufgezählten Monumente nun einheitlich beantworten; die Indizien weisen nach der gleichen Richtung, die uns die Betrachtung der Monumente von Xanthos wies. Der Einfluß dieses Typus in Sparta, wie sein Vorkommen in Ägina, legt die Vermutung auf Samos als seine Heimat noch einmal nahe, und für den weichen fleischigen Kopftypus der Dienerin auf dem Relief der Villa Albani gibt es wohl keine nähere Analogie, als den des Jünglingskopfes vom Relief von Abdera.

Sechstes Kapitel

Die argivisch-sikyonische Kunstschule und die äginetische Kunst

Auf das kretische Brüderpaar Dipoinos und Skyllis hat die Kunstschule der Dädaliden zu Sikyon ihre Gründung zurückgeführt, und angesichts der festen Tradition, die sich von Geschlecht zu Geschlecht hier fortgeerbt hat, haben wir nicht den mindesten Anlaß, diese Angabe zu bezweifeln. Die ersten einheimischen Meister, die uns hier entgegentreten, Kanachos und Aristokles, sind gleichfalls Brüder; sie schließen sich zeitlich nicht unmittelbar an jene an, die dazwischen liegende Generation hat uns unsere Überlieferung verschwiegen, und die folgenden knüpfen an Aristokles an, wie zum Ersatz dafür, daß ihm kein selbständiges Werk zugeschrieben werden konnte. Von Kanachos erfahren wir mehr; als sein Hauptwerk erscheint der bronzene Apollo Philesios im milesischen Branchidenheiligtume, von dem eine ganz genaue Dublette aus Zedernholz als Ismenios in Theben figurierte. Der milesische war mit dem Falle Milets und der Zerstörung des Didymaions[1] nach Ekbatana gekommen und wurde erst von König Seleukos I zurückgestiftet. Er muß also bereits vor 494 schon dort gestanden haben, und wie wir sehen werden, geraume Zeit, aber wenn wir uns an Smilis in Samos, Endoios in Erythrä und Ephesos erinnern, so finden wir die Tatsache, daß ein Dädalide das Götterbild eines alten ionischen Tempels verfertigt habe, nun nicht mehr überraschend. Plinius erzählt uns von diesem Bilde, daß es einen Hirsch enthielt, der in einem so sinnreich konstruierten Gehänge angebracht war, daß man ihn durch einen Zug am Faden in Bewegung bringen konnte.[2] Dies mechanische Kunststück ist ganz im Geiste der Zeit; das korinthische Vexiergefäß des Louvre ist sein rechtes Gegenstück und von einem mutmaßlichen Neffen

[1] Herodot VI, 19. Pausanias I, 16, 3 nnd VIII, 46, 3; vgl. Overbeck, Schriftqu. 403—409.

[2] 34, 75. Die ältere Literatur bei Petersen, Arch. Zeit. 1880, S. 22. Mahler, Journ. d'Arch. numismatique 1901, S. 115 ff. Kekulé, Sitzgsber. d. Berl. Ak. (1904), S. 786 ff.

unseres Meisters hat uns Pausanias ein stolzes Epigramm erhalten, in dem er sich einer gleich sinnreichen Konstruktion berühmt. Münzen von Milet, zu denen jetzt ein Relief hinzugekommen ist, haben den Typus dieses Apollo überliefert. Er muß in seinem Standmotiv noch an das Schema der Apollines erinnert haben. In der Linken hielt er den Bogen, der Hirsch ruhte auf der vorgestreckten Rechten. Nach manchen zum Teil recht wunderlichen Versuchen, den Mechanismus, der die Bewegung hervorrief, zu erklären, hat Mahler eine einfache und überzeugende Lösung desselben gegeben und auf eine Statue des Museo Chiaramonti hingewiesen, in der er eine Kopie dieses didymäischen Apollo wohl mit Recht vermutet hat. Die äginetische Mischung der Bronze wird wohl für ein Gußwerk sprechen, obschon der hölzerne Ismenier sich wie der Kern eines Sphyrelatonwerkes ausnimmt; aber die Knaben zu Pferde, die als bronzene Weihgeschenke zu denken sind, wie die »marmorea«, die Plinius zu seiner und unsrer Überraschung in einer literarischen Quelle fand, werden wir wohl eher dem Polykletschüler gleichen Namens zutrauen dürfen, dessen Existenz diesem Autor ebenso unbekannt blieb, wie beispielsweise die seines Lehrers. Nebst diesen beiden Götterbildern in der Fremde wird uns auch ein heimisches erwähnt, das goldelfenbeinerne Tempelbild im Aphroditeheiligtum zu Sikyon. Die Göttin saß auf einem Throne, trug auf dem Kopf den Polos und hielt in der rechten Hand ein Mohnbüschel, in der Linken einen Apfel. Nur aus einem Epigramm des Antipatros von Sidon kennen wir einen Musendreiverein, der sehr an die drei »Sirenen« auf der Hand des delischen Apollon von Tektaios und Angelion erinnert. Er hat ihn in Gemeinschaft mit seinem Bruder Aristokles und dem Argiver Hagelaidas geschaffen. Seine Muse hielt die Syrinx, die des Aristokles die Schildkrötenleier, die dritte das Barbiton. Vermutlich war der Grund der bestimmten Zuteilung die vielleicht metrische Künstlerinschrift, deren Umschreibung das Epigramm sein dürfte. So wenig wir uns bestimmtere Vorstellungen über den Stil des Kanachos bis jetzt machen können — in der von den Technikern der Rhetorik konstruierten Härteskala nimmt er den untersten Platz ein — so bezeugt uns doch das Festhalten an Holz, Goldelfenbein, wie sein Ruf als Götterbildner, daß er Dädalide von der orthodoxen Richtung gewesen ist. Wenn es von seinem Bruder heißt, er sei ihm an Ruhm nicht viel nachgestanden, und an diesen immerhin weniger berühmten doch die Diadochenlisten anknüpfen, so läßt das kaum eine andere Erklärung zu, als daß dieser sowie Hagelaidas die Vertreter der neuen Strömung waren, die dem von Ionien gekommenen Bronzeguß eine dauernde Pflegestätte in Sikyon eröffnet hat. Unsere monumentale Überlieferung bietet uns doch noch aller Wahrscheinlichkeit nach das Abbild eines Werkes, das uns freilich nur die Richtung, die Kanachos vertritt, anschaulich machen kann. Auf der Burg von Paträ sah Pausanias das Goldelfen-

beinbild der Artemis Laphria, die Kaiser Augustus aus der Beute von Kalydon, dessen Gebiet er der von ihm zur Kolonie erhobenen Stadt einverleibte, dahin versetzt hatte. Sie war als Jägerin dargestellt, von ihren Meistern, den Naupaktiern Menaichmos und Soidas, weiß er nur zu sagen, sie wären nach guter Überlieferung nicht viel später anzusetzen, als Kanachos von Sikyon und der Äginete Kallon; letzteren bezeichnet er (II, 32, 5) als Schüler von Tektaios und Angelion, die direkte Schüler des kretischen Brüderpaares gewesen sind; wir befinden uns demnach auch hier in der dritten Generation der Dädaliden. Auf dieses Bild führt man jetzt allgemein, und mit großer Wahrscheinlichkeit, die halblebensgroße Artemisstatue aus Pompeji im Neapler Museum zurück,[1] von der uns noch zwei minderwertige Repliken, in Venedig wie in Florenz, erhalten sind; den gleichen Typus zeigt ein pompejanisches Wandgemälde und etliche Münzen des Kaisers Augustus, die es glaublich erscheinen lassen, er habe diesem Götterbilde seinen Dank für den Sieg bei Actium abstatten wollen, und da wir des Kaisers Vorliebe für die hochaltertümliche griechische Kunst wohl kennen, so werden wir die hohe und späte Beliebtheit dieses Werkes wohl auf seine Initiative zurückführen dürfen, die neben seinem Glauben auch seinen Geschmack diesmal zu Ehren bringt. Das pompejanische Exemplar wirkt noch besonders durch die Spuren der Bemalung, die dem Stoffcharakter des goldelfenbeinernen Originales nacheifert. Die Göttin schreitet in langem, ionischem Gewande, das sie in der bekannten zierlichen Weise emporzieht, in der Linken den Bogen, feierlich einher, und wie die Münzbilder, die sie nach dem Pfeil in den Köcher greifen lassen, den Typus der Jägerin schärfer hineininterpretieren, so haben ihn die späten Exegeten hineininterpretiert; dem altertümlichen Stil ist das dramatische Götterbild völlig fern, da atmet alles noch Zuständlichkeit. In das lächelnde Antlitz — den echten Kopf hat nur das pompejanische Exemplar bewahrt — ist durch den Kopisten ein fremdes Element hineingeraten; die unverstandene Wiedergabe der alten Haaranordnung zeigt es noch deutlicher, aber trotzdem tritt auch hier ionischer Einfluß so bestimmt hervor, daß wir vor der Wahl stehen, entweder die jetzige Zuteilung dieses Werkes zu bekämpfen oder aus ihr den Schluß zu ziehen, daß die Bronzetechnik nicht das einzige war, was die Dädalidenschule aus deren Heimat übernahm, einen Schluß, den uns doch auch die allgemeine Betrachtung der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieser Epoche dringend nahe legt.

Über Aristokles, den Bruder des Kanachos, fehlt uns, wie bereits bemerkt, jede weitere Kunde. Aber die Vermutung, daß der Sohn eines Aristokles mit dem dorischen Namen Kleoitas und Vater eines jüngeren

[1] Studniczka, Die archaische Artemisstatue aus Pompeji, Röm. Mitt. III (1888), S. 277ff.

Aristokles, dessen Pausanias rühmend gedenkt, der Sohn eben dieses Sikyoniers sei, ist, so beharrlich man sich ihr verschließt, doch mehr als bloß wahrscheinlich.[1] Der Perieget sah von diesem Meister auf der Akropolis eine kunstvoll gearbeitete Bronzestatue eines behelmten Mannes, dessen versilberte Fingernägel er der besonderen Erwähnung wert fand. Das köstliche Epigramm unter derselben, in welchem das redende Bildwerk von seinem Meister erzählt, er habe die Ablaufschranken der olympischen Rennbahn erfunden, ein technisches Meisterstück, dessen Bedeutung den Zeitgenossen ohne weiteres klar war, trägt er erst anläßlich dieser im VI. Buche (20, 14) nach, nachdem er kurz zuvor (V, 24, 5) ein olympisches Anathem eines Thessalers Gnathis, Zeus mit seinem Mundschenk Ganymed, von seinem Schüler und Sohne erwähnt hatte. Für die Bronzestatue der Akropolis gibt das Jahr 479 eine feste obere Grenze. Sie hätte den Persersturm nicht überdauern können, wenn sie vorher aufgestellt gewesen, aber sie erheblich jünger anzusetzen, zwingt uns nichts, und der altertümliche Ton des Epigramms, wie sein Inhalt, raten uns davon ab. Die erste Einrichtung der olympischen Ablaufschranken muß doch noch dem Beginne des fünften Jahrhunderts gehören. Stellt sich also die Tätigkeit des Kleoitas in die ersten Dezennien dieses, so kann die Hauptwirksamkeit seines Vaters nur an der Schwelle vom sechsten zum fünften Jahrhundert angesetzt werden, und das stimmt zu dem Ansatze, den für dessen wohl älteren Bruder der milesische Apollo gibt, ganz gut. Auch die Tätigkeit, die Sohn und Enkel gerade für die olympische Altis entwickeln, ist nicht ganz bedeutungslos. Dort, wie in Delphi, hat die Erzgießerzunft der Dädaliden gar bald die führende Rolle übernommen. An den Themen, die ihr Siegerbild und Siegesanathem stellte, ist sie groß und mächtig geworden. Das lehrt uns schon die Betrachtung des dritten Meisters, den uns jene Musengruppe mit den beiden Brüdern in untrennbarem Zusammenhang zeigt, des Argivers »Ageladas«. Seine Gestalt tritt in geschichtlich helleres Licht, und ihre überragende Größe kündet die literarische Überlieferung deutlich trotz der heillosen Verwirrung, in die sich die alte Kunstforschung hier verwickelt hat; selbst seinen echten Namen Hagelaidas hat uns erst eine olympische Steinurkunde geboten, deren Erklärung allerdings bereits eine ganz beträchtliche Literatur aufweist.[2] Aber dieser erste Fall, wo uns ein argivischer Künstler in Verbindung mit sikyonischen genannt wird, ist zu-

[1] Vgl. Arch. epigr. Mitt. VI, S. 102. Collignon, Hist. I, S. 310 macht dagegen in seinem Stemma Kleoitas zum Vater des Sykioniers Aristokles und zum Sohne des Aristokles von Kydonia, was wohl auch chronologisch unmöglich erscheint.

[2] Dittenberger-Purgold, Inschriften von Olympia (Olympia V, Textband, Nr. 266 und Nr. 631), wo die Annahme Schölls erfolgreich verteidigt wird, daß in der Formel, mit der sich hier der Sohn des Meisters Argeiadas als Ἀγελάδα τ'Αργείω bezeichnet, Ἀργεῖος nicht Ethnikon, sondern der Individualname des Vaters sei.

gleich ein typischer, denn nicht diese bildet das Auffällige und Erklärungsbedürftige, sondern die Trennung. Die beiden Ethnika, Argiver und Sikyonier, gehen auch in der Folgezeit durch fast zwei Jahrhunderte bunt durcheinander. Polyklet trägt beide mit zweifelloser Berechtigung; von den Söhnen des Patrokles, den wir als dessen Bruder ansetzen dürfen, nennen sich Naukydes und der jüngere Polyklet Argiver, Daidalos aber nennt sich Sikyonier. Der Argiver Antiphanes ist Schüler wie Lehrer eines Sikyoniers und auch der zweite Großmeister der sikyonischen Kunstschule, Lysippos, erscheint mit dem jüngeren Polyklet in einer so engen Verbindung, daß wir in diesem seinen Lehrer erkennen dürfen, ohne uns um den Unterschied des Ethnikons dabei des weiteren zu kümmern.

Weder die geographische Lage, noch das politische, meist gespannte Verhältnis beider Staaten geben uns eine Erklärung dieses, soviel wir sehen, ausschließlich auf die sikyonische Bildhauerschule beschränkten Tatbestandes, während schon die gleich ruhmreiche Malerschule davon keine Spur zeigt; sie kann demnach nur von einem intimeren Verständnis dieser selbst erhofft werden. Aber wie die Erklärung auch immer ausfallen mag, ein Fortschritt unserer Erkenntnis, den wir vor allem den olympischen Künstlerinschriften dieser Schule verdanken, ist doch von prinzipieller Wichtigkeit. Aus dem seltsamen Zwillingsverhältnis zweier, wie es in den Handbüchern halbvergangener Zeit gelehrt wird, ist eine einzige Schule geworden, die ihren Ursprung auf den Ahnherrn Daidalos zurückführt, und in ihrer straffen Gliederung, die zur Grundlage eine stetige, traditionell gefestete wie gehemmte künstlerische Entwicklung von zähester Widerstandskraft hat, den Eindruck einer großen, weitverzweigten Dynastie hervorruft.[1] Das Zentrum ist von Anfang bis zu Ende Sikyon gewesen. Das bezeugen uns die Worte, mit denen Plinius die Einsetzung von Sikyon zur Metropole des Erzgusses berichtet,[2] der Anschluß der Malerschule, die Galerien von Sikyon und die Ausfuhr sikyonischer Bilder und Statuen in der Diadochenzeit, wie auch die Personalunion, die gelegentlich zwischen der Maler- und Bildhauerschule stattfand. Sikyon ist, nachdem seine kurze politische Glanzrolle unter den Orthagoriden ausgespielt war, völlig zur Kunststadt und für das gleiche Schicksal Athens förmlich vorbildlich geworden. Argos dagegen hat wohl in der Frühzeit des Archaismus eine seiner politischen Bedeutung entsprechende heimische Kunst aufzuweisen. Von argivischen Bronzeplatten, argivischen Kesseln haben wir früher gesprochen,

[1] Ich habe dies zuerst in meinen »Studien zur gr. Künstlergeschichte« II und III, »Die Dädaliden«, Arch. epigr. Mitt. VI (1881), S. 84 ff. und VII (1883), S. 60 ff. darzulegen versucht.

[2] 36, 9 Hi Sycionem se contulere quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria. Diese richtige Lesung, statt der in den Ausgaben stehenden sinnlosen, habe ich a. a. O. VI, S. 97 gegeben, vgl. Collignon, S. 309 Anm. 1.

und die Tätigkeit des kretischen Brüderpaares in Argos hat auch hier weitere Kreise gezogen, wie uns die beiden delphischen Argiverkolosse gelehrt haben; und von der Wende des sechsten Jahrhunderts zum fünften, aus der Zeit des Hagelaidas, besitzen wir noch durch Pausanias (VI, 10, 5) die Kunde von zwei olympischen Siegerstatuen — des Hoplitodromen Damaretos, der Olympias 65 und 66 gesiegt hatte, und seines Sohnes, des Fünfkämpfers Theopompos, dessen Sieg entsprechend später anzusetzen ist — die ein argivisches Künstlerpaar Eutelidas und Chrysothemis gemeinsam gefertigt hatten. In dem Epigramm rühmen sie sich, die Kunst von ihren Vorfahren überkommen zu haben, und konstatieren hiermit eine auf Dipoinos und Skyllis zurückreichende Tradition. Aber trotzdem die argivische Kunstschule mit Epeios und Peirasos ihre Begründung in die mythische Zeit zu datieren versucht, ist sie schon seit Beginn des fünften Jahrhunderts förmlich abhanden gekommen, dagegen tritt mit Hagelaidas[1] ein starker argivischer Einschlag in der sikyonischen Bildnerzunft zutage, der doch nicht mehr damit erklärt werden kann, daß einzelnen ihrer Mitglieder wegen besonderer Verdienste um Argos das Bürgerrecht daselbst erteilt worden wäre. Auf eine solche Ehrung hätte doch auch Lysippos Anspruch gehabt. Es bleibt wohl nur der Ausweg übrig, einen Synoikismos der beiden auf die Daidalossöhne sich zurückführenden Kunstschulen anzunehmen. Ein vollständiges Aufgehen der argivischen Schule in die neue Einheit wird dabei kaum vorauszusetzen sein, es kann ein großer Rest derselben an Ort und Stelle zu kunstgeschichtlicher Bedeutungslosigkeit herabgesunken sein, aber innerhalb der sikyonischen Schule hat das argivische Element die führende Rolle bis zu Lysippos' Zeiten in Händen gehabt. Aller Wahrscheinlichkeit nach fällt jene Vereinigung mit dem Auftreten des Hagelaidas zusammen, sie wird möglicherweise von ihm ausgegangen sein. Der äußere Anlaß mag in dem Übergang zur Gußtechnik gelegen sein, der eine solche Zentralisierung erwünscht machen konnte, und gerade für die Athletenplastik, die nun hier kräftig einsetzt, ist das argivische Element bestimmend geworden. Hagelaidas' künstlerische Art können wir freilich bis jetzt nur aus Nachwirkungen seiner Götterbilder erkennen, aber gerade in diesen tritt uns der Athletenbildner mit unverkennbarer Deutlichkeit entgegen. Doch ehe wir an seine künstlerische Würdigung herantreten, haben wir vorher die dornige chronologische Vorfrage ins Auge zu fassen. Zunächst sind schon die überlieferten Angaben über seine Zeit nicht derart, daß wir uns ihnen anvertrauen können.[2] Plinius setzt seine Akme Olymp. 87 an, vier Olympiaden nach jener des Phidias, und das ist nur insofern nicht völlig wertlos,

[1] Overbeck, Schriftquellen 389—99.

[2] Studniczka, Röm. Mitt. II (1887), S. 187, S. 99 Anm. 27, Robert, Arch. Märchen, S. 39f.

als es uns sagt, daß weder er noch seine Quelle irgend etwas von der angeblichen Schülerschaft dieses bei Hagelaidas wußte. Die Angabe beruht, wie längst erkannt worden ist, auf einer falschen Kombination, zu der sein Herakles Alexikakos im attischen Demos Melite Anlaß gab, den man mit der großen Pest dieser Olympiade in Zusammenhang gebracht hat. Ein fester chronologischer Haltpunkt läßt sich aber aus dieser kaum gewinnen. Man hat ihn auf die Persernot bezogen, dann auf eine Pest im Jahre 500, er konnte aber auch für den Sieg über die Böoter und Chalkider vom Jahre 507/6 geweiht sein, und damit ist die Reihe der Möglichkeiten wohl noch immer nicht erschöpft. Ein anderer chronologischer Versuch liegt bei Pausanias vor, gelegentlich seiner eingehenden Studien über Onatas, als dessen Zeitgenossen er den Athener Hegias und unseren Hagelaidas nennt (VIII, 42, 8). Da er in einer früher behandelten Stelle Kanachos von Sikyon mit dem Ägineten Kallon zeitlich zusammenstellt, so ergibt sich der Schluß, daß er Hagelaidas für jünger als diesen ansetzt; es ist übrigens fraglich, ob diese Ansätze, die doch bloß Kombinationen sind, auf richtigen Grundlagen ruhen. Wenn er (VIII, 42, 1) die Tätigkeit des Onatas eine Generation nach den Perserkriegen abschätzt, so kann ihm Hagelaidas in diese Datierung nicht nachrücken. Wir merken hier sehr deutlich, daß der antiken Gelehrsamkeit ein ähnlich festes chronologisches Hilfsmittel, wie wir es jetzt im Perserschutt der Akropolis für diese Zeit besitzen, völlig fehlte; die Künstlerinschrift des Onatas, die diesem entstieg, korrigiert den Ansatz, der Pausanias vorlag, in höchst willkommener Weise. Das gleiche Schema, das diesem zugrunde liegt, erscheint bei dem Periegeten noch einmal zur künstlerischen Würdigung des Onatas verwendet in der viel erörterten Stelle, V. 25, 12, wo er von ihm sagt, daß er, obgleich er der äginetischen Schule angehöre, hinter keinem der Dädaliden, wie der attischen Schule zurückstehe. Die grundlegende Bedeutung dieser Stelle, die uns den offiziellen Namen der »argivisch-sikyonischen« Kunstschule nennt, hat man lange verkannt, aber diese Parallelisierung der drei großen Bildhauerschulen des eigentlichen Hellas, die uns hier zweimal begegnet, reicht auf eine ältere gelehrte Tradition zurück. Sie kehrt, was man bisher nicht gesehen hat, auch in der ursprünglichen Fassung der »Härteskala« wieder, deren erste Stufe, wenn man die Namen bei Cicero und Quintilian vereinigt:[1] Kanachos, Kallon und Hegias lautet, also wiederum die Meister von Sikyon, Ägina und Athen. Auch sie verrät die gleiche Kenntnis, daß Hagelaidas jünger anzusetzen ist, als Kanachos. Und doch müssen wir zum mindesten den Beginn seiner Tätigkeit noch in das sechste Jahrhundert

[1] Cicero, Brutus 18, 70 = Overbeck, Schriftqu. 409. Quintilian XII, 10, 7. Overbeck, 454.

hinaufrücken, das scheinen schon seine olympischen Athletenbilder strikt zu fordern. Anochos, der Sieger im Doppellauf, ein Tarentiner, siegte Olymp. 65 = 520 v. Chr. Sein Standbild könnte allerdings auch erheblich später aufgestellt sein, aber die übrigen liegen zeitlich zu nahe, um den Spielraum weit auszudehnen; jedenfalls steht es in einem Zusammenhang mit dem umfangreichsten der uns überlieferten Werke des Hagelaidas, dem großen delphischen Weihgeschenk der Tarentiner, Pausanias X, 10, 6, eherne Rosse und gefangene Frauen, zur Feier des Sieges über ihre barbarischen Grenznachbarn, die Messapier — ein Auftrag, der schon einen großen künstlerischen Ruf voraussetzt. In Delphi stand noch ein zweites tarentinisches Weihgeschenk, das nach der Schilderung des Pausanias X, 13, 10 noch umfangreicher gewesen sein muß und einen ähnlichen Stiftungsanlaß hatte. Es verherrlichte den Sieg über die Peuketier und Japyger, deren König Opis in dem Kampf gefallen war. Dies hatte Onatas in Gemeinschaft mit einem anderen Künstler, dessen Name leider im Text arg verschrieben ist, gefertigt. Wir sind über die Kriege, die Tarent mit seinen barbarischen Nachbarn zu führen hatte, nur wenig unterrichtet, wir wissen nur, daß sie Olymp. 76, 4 für Tarent und noch mehr für das mit ihm verbündete Rhegion eine verhängnisvolle Wendung nahmen, aber über die vorhergehenden wie die nachfolgenden Episoden dieser Nachbarfehden sind wir nicht unterrichtet, und im späteren Altertum wußte man ebensowenig davon; nur das Andenken an die große Katastrophe hat Herodots Bericht lebendig erhalten.[1] Aus den beiden tarentinischen Weihgeschenken stammt offenbar der Schluß von der Gleichzeitigkeit des Hagelaidas mit Onatas, aber er ist nichts weniger als zwingend, liegt doch eine andere Erwägung nahe genug. Das Weihgeschenk des Hagelaidas wird das frühere gewesen sein, und wenn die Tarentiner für private und öffentliche Anathemata diesen Meister bevorzugt haben, so mag das spätere gerade darum dem Onatas übertragen worden sein, weil Hagelaidas nicht mehr am Leben weilte. Es ist also der genau entgegengesetzte Schluß gleich wahrscheinlich.

Ein zweites olympisches Denkmal des Hagelaidas war für den Wagensieg des Kleosthenes aus Epidamnos, der in Olymp. 66 fiel. Er stand mit seinem Wagenlenker auf der Quadriga, den Pferden waren die Namen beigeschrieben. Das dritte war eine Statue des Delphiers Timasitheos, der zweimal in Olympia, dreimal in Delphi im Pankration siegte, dessen agonistische Ruhmes- und kriegerische Heldentaten, deren Herodot (V, 70) und Pausanias gedenken, wohl auf der Basis des Werkes verzeichnet standen, vielleicht auch sein tragisches Ende, denn daß er selbst die Statue weihte, ist nicht ausdrücklich überliefert. Er hatte dem Isagoras bei seinem kühnen

[1] Busolt, Gr. Gesch. II ², S. 805 Anm. 3, S. 806 Anm. 6.

Handstreich der Besetzung der Akropolis mitgeholfen und erlitt den Tod unter den Opfern dieses mißlungenen Wagnisses des Jahres 507. Aber immerhin wird man den Satz gelten lassen müssen, die Siegerstatuen des Hagelaidas weisen bestimmt auf eine ausgebreitete künstlerische Tätigkeit im letzten Dezennium des sechsten Jahrhunderts. Daß es ebenso vergebliche Mühe ist, aus seinem Zeusbilde zu Aigion einen viel späteren Ansatz herauszulesen wie aus der attischen Heraklesstatue, ist von Robert erwiesen worden, aber seine Schülerliste scheint notwendig dahin zu führen und hat dies auch reichlich getan. Doch hier hat die urkundliche Überlieferung entscheidend eingegriffen.

Die olympischen Ausgrabungen haben uns das Bathron eines umfangreichen Denkmals beschert, das der aus Arkadien stammende Syrakusier und Kamarinäer, Praxiteles, vor der Südostecke des Zeustempels aufgestellt hatte.[1] Die Reihe von Bildwerken, die es einst trug, ist spurlos verschwunden, aber die reichen Inschriften nennen uns noch ihre Schöpfer, zwei Künstlerpaare. Den einen Teil haben der Achäer Athanodoros und der Argiver Asopodoros gemeinsam gearbeitet, den andern Atotos der Argiver und Argeiadas, der Sohn Hagelaidas', des Sohnes des Argeios. Die beiden ersten Namen wie der letzte Vatersname haben ihre Doppelgänger in der plinianischen Liste der Polykletschüler, sind aber mit jenen nicht identisch, die beiden letzteren sind uns vollkommen neu, ja der Sohn des Hagelaidas in so hohem Grade überraschend, daß die allerdings singuläre Art der Inschrift zu allerlei seltsamen Exegetenkunststücken verleitet hat. Das Praxitelesbathron gestattet eine genauere Datierung. Die Zerstörung Kamarinas durch Gelon und Verpflanzung seiner Einwohner nach Syrakus fällt in das Jahr 484 v. Chr. Daß es dies Ereignis sei, welchem der Stifter seine beiden Ethnika verdankte, und nicht etwa die 461 vollzogene Neugründung Kamarinas, geht nicht bloß aus dem paläographischen Charakter der Inschriften, sondern auch aus dem merkwürdigen Verhältnis, in dem das Bathron zum Zeustempel steht, zwingend hervor. Der Fundbericht hat die Tatsache festgelegt, daß es von dem Bauschutte des Tempels überdeckt wurde und, wie die in voller Schärfe erhaltenen Kanten der oberen stuckbekleideten Porosstufe beweisen, bald nach der Fertigstellung des Werkes in der Aufschüttung verschwand.[2] Die Inschriften waren demnach schon lange vor Pausanias verschwunden, die Figuren werden wohl weggeführt worden sein, unser Perieget kennt das ganze große Weihgeschenk nicht. Da nun der Beginn des Tempelbaues bald nach 480 anzusetzen ist, so kann das Denkmal nur ganz nahe an

[1] S. o. S. 333.

[2] Das hat Furtwängler, Arch. Zeit. 1879, S. 43 richtig beobachtet.

diese Zeit herangerückt werden. Über dieses Datum des Sohnes läßt sich die Tätigkeit des Vaters kaum hinausverlängern. Sie wird die beiden letzten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts und ein Stück des fünften umfaßt haben. Er wird kaum viel jünger als Kanachos und Aristokles, und doch auch älter als Hegias und Onatas anzusetzen sein. Aber der Sohn, dessen Name sein argivisches Stammesgefühl so stark akzentuiert, sagt uns zugleich, daß seine unmittelbaren Schüler nicht die drei Großmeister der Plastik des fünften Jahrhunderts sein können. Hagelaidas' künstlerische Bedeutung tritt in der antiken Überlieferung wie in der modernen Darstellung gegen seine Wirksamkeit als Lehrer weit zurück. Phidias, Myron und Polyklet werden als seine Schüler angeführt, aber der erwachenden Kritik gegenüber hat diese Tradition nicht standgehalten.[1]

Der dabei auffälligste Umstand ist, daß diese imponierende Trias niemals zusammen genannt wird, sondern Phidias vereinzelt von einer ganz geschlossenen Gruppe derselben und von derjenigen, die bei Plinius zutage tritt, Polyklet und Myron gemeinsam. Wäre beides richtig, dann würde diese Tatsache an das Unbegreifliche grenzen. Wirft man auf die moderne unkritische Behandlung der Frage einen Blick, so sieht man, wie sehr sie aus der gemeinsamen Schülerschaft aller drei, aber vor allem des Phidias und Polyklet, Kapital zu schlagen suchte. Sie bietet den Maßstab dafür, was wir von der antiken Kunstschriftstellerei und Legendenbildung erwarten müßten; sie hätte sich ein so dankbares Thema nicht entgehen lassen. Doch sie kannte noch den wirklichen einheimischen Lehrer des Phidias in Meister Hegias, und Hagelaidas ist zu dieser Ehre nur durch den Scholiasten zu Aristophanes Fröschen gekommen, den Suidas und Tzetzes ausgeschrieben haben. Es kann aber nichts als ein einfaches Versehen sein; der Name Phidias ist in die Feder gekommen, als er den großen Meister nennen wollte, dessen Schülerschaft zu erwähnen unter dem Schlagwort »Ageladas« ihm unerläßlich schien. Ganz verschieden ist die Sachlage in bezug auf Myron wie auf Polyklet, obgleich es von vornherein zuzugeben ist, daß die chronologischen Hindernisse gegen die Realität des Schülerverhältnisses zu diesem Lehrer entscheidend sind. Hier liegt echte feste Tradition klar zutage. Ihre Mitschülerschaft und Rivalität wird von Plinius gebührend hervorgehoben. In der stilistischen Würdigung, die auf ein Kunstbuch der ihrem Ende zuneigenden Dädalidenschule zurückgeht, werden sie beide gegeneinander abgewogen; und beruhte jene Nachricht bloß auf gelehrter Kombination, so müßten doch die Elemente dieser uns noch kenntlich geblieben sein. Doch läßt sich keine Spur eines solchen

[1] Für Phidias habe ich den Nachweis geführt Arch. epigr. Mitt. VII, S. 64 ff. Für Polyklet und mit für Myron Robert, Arch. Märchen, S. 92 ff.

aufzeigen. Richtig ist diese Tradition wie gesagt nicht, aber ebensowenig darf sie als wertlos verworfen werden. Sie irrt um eine ganze Generation, und das gewöhnliche Hausmittel, einen jüngeren Homonymen anzunehmen, ist seit alters gerade für diese Frage zu abgebraucht, um Wirkung zu tun. Indes, wenn nicht alles trügt, so hat uns die olympische Inschrift mit dem so ähnlich klingenden Namen des Sohnes den rechten Weg gewiesen. Hieß der Lehrer Myrons und Polyklets Argeiadas, wie leicht konnte der geläufigere Vatersname den des schon früh verschollenen Sohnes verdrängen.[1]

Von der künstlerischen Art des Hagelaidas ist keine Nachricht zu uns gedrungen, doch haben sich glücklicherweise Nachklänge zweier seiner Götterbilder auf Münzen erhalten. Besonders wertvoll ist die jüngst von Svoronos veröffentlichte, unter Antoninus Pius geprägte Bronzemünze von Aigion mit dem Zeus als Knaben, dessen in Aigion hochgefeierte Bronzestatue Hagelaidas' neben einer gleichfalls unbärtigen Statue des Herakles von der gleichen Künstlerhand stand.[2] Daß sie ein authentisches Bild bieten will, beweist die Umschrift wie das Bathron, auf dem die Figur steht. Sie schreitet vor, den Blitz in der erhobenen Rechten schwingend, auf der ausgestreckten Linken hockt der Adler. Es ist ein entschieden athletisches Element in dieser so elastisch anmutenden Jünglingsgestalt, und der bärtige Zeus, den der Meister für Ithome schuf und den uns messenische Silbermünzen des vierten und dritten Jahrhunderts zeigen, stimmt in der Bewegung und Aktion völlig mit seinem jugendlichen Typus.[3] Der messenische Münztypus ist schon für die Erkenntnis der künstlerischen Art des Hagelaidas verwertet und auf seine Übereinstimmung mit olympischen Bronzen hingewiesen worden, die den Blitzschleuderer in gleich energischer Bewegung zeigen und dabei das archaische Element besser bewahren, da sie offenbar gleichzeitig sind. Dies Schema voll dramatischer Energie hat eine lange und fruchtbare Entwicklung durchgemacht; daß es gleich von seinem Schöpfer in reicher Variation ausgestaltet wurde, lehren uns schon die beiden Zeustypen, und wenn wir sie den Blitz mit der Keule vertauschen lassen, dann können wir uns wohl den unbärtigen Herakles in Aigion, wie den bärtigen in Athen, ziemlich annähernd vergegenwärtigen, und, wie schon gesagt, seine Athletenbilder werden wir uns wohl in ähnlich lebensvoller Auffassung denken dürfen. Das ist um so wichtiger, als ein bisheriger Versuch noch derzeit die entgegengesetzte Richtung genommen hat. Aber die große Bedeutung des Künstlers verraten uns

[1] Mahler, Polyklet und seine Schule, S. 6 f.

[2] Journ. d'Arch. num. 1899, S. 302 Taf. 14, 11.

[3] Collignon, S. 318 Fig. 158 u. 159, S. 319 Fig. 160. Bronze aus Olympia, vgl. Mahler, »Polyklet« S. 13.

schon die schwachen monumentalen Spuren mit unverkennbarer Deutlichkeit. Das alte starre Schema des Götter- wie des Athletenbildes, in das Kanachos' milesischer Apollo durch das hübsche Kunststück des beweglichen Hirsches schon den Gegensatz äußerlich hineingebracht hat, wird durch die neue von Hagelaidas eingeschlagene Richtung von innen aus umgeformt und mit vollem Leben erfüllt, das sich im mächtigen Ausschritt, im Recken und Strecken der Figur, im Heben und Biegen der Arme recht gewaltsam äußert. Das ist der Bruch mit der alten Dädalidentradition und doch zugleich der erste energische Versuch, ihr mythisches Programm des lebenden Bildwerkes zu verwirklichen. Von jenen Tagen, da »Werke gleich leibhaften, gleich fortschreitenden trugen die Heerstraßen all«, singt unseres Meisters jüngerer Zeitgenosse Pindar,[1] doch fast möchte man meinen, jene Vorstellung sei nichts weiter als ein Reflex, den die große Leistung der Schöpfung energisch bewegter Figuren in die mythische Zeit zurückgeworfen habe. Aber wie dem auch sei, ihre Bedeutung ist kaum zu überschätzen, und wir werden ihre Wirkung noch um sich greifen sehen. Im letzten Grunde ruht diese gewaltige Tat auf der Erkenntnis, daß die technischen Schranken der Holz- und Steinskulptur für den Bronzeguß keine Gültigkeit haben, und hier eine freie Entwicklung der Gestalt möglich geworden sei. Damit war der entscheidende Schritt getan, dem neuen Material seine eigenen Stilgesetze abzugewinnen.

Wenn wir aber nun für Hagelaidas einen festen monumentalen Anhaltspunkt gefunden haben, dürfen wir hoffen, bald eine klare Einsicht in sein künstlerisches Walten zu gewinnen; jedenfalls gehört er der Reihe der großen Meister der griechischen Plastik an, und in diesem Sinne hat seine falsche Schülerliste nicht unrecht. Das Praxitelesbathron hat uns die Lücke kennen gelehrt, die zwischen seiner Generation und der Polyklets klafft. Das Ethnikon des Athanodoros sagt uns, daß die Schule damals schon eine starke Anziehungskraft ausgeübt haben muß, aber auch wenn, wie zu hoffen steht, noch mehr Namen hinzukommen werden, sie wird dadurch nicht ausgefüllt, denn nicht Künstlernamen braucht die Kunstgeschichte, sondern Werke. Diese Forderung erscheint gerade hier nicht aussichtslos zu sein. Die ruhige, stetige, durch das Auftreten keiner großen Individualität getrübte Entwicklung wird uns wohl noch in der monumentalen Überlieferung unmittelbar vorpolykletische Gestalten durchschimmern lassen, wie wir ihrerzeit in einer eingehenderen Betrachtung noch darzulegen versuchen wollen. Aber ein symptomatisches Element scheint in dem Zurücktreten dieser Generation doch zu stecken, denn gleichzeitig vollzieht sich ein Ereignis, das auf den Gesamtumfang ihrer Interessensphäre von

[1] Olymp. VII, 52 übersetzt von Thiersch.

weitgreifendem Einfluß ist. Das glanzvolle plötzliche Hervortreten der äginetischen Bronzegießerschule hat genau so lange gedauert, um jene Lücke zu füllen, es wird wohl deren siegreiche Rivalität sein, die den Hauptanteil an jenem Ereignis trug. Aber so plötzlich es auftrat, um dann für immer zu verschwinden, es hat sich doch seit Smilis' Tagen lange und gründlich genug vorbereitet, um etwa ganz unerwartet kommen zu können. Die Rivalität muß schon von früher datieren; die ersten Ansätze der Bronzetechnik in Ägina werden genügt haben, sie ins Leben zu rufen, und wir dürfen fast vermuten, jener so rätselhafte Zusammenschluß der beiden peloponnesischen Schulen sei durch das Abwehrbedürfnis gegen den gefährlichen Konkurrenten entstanden; diese enge künstlerische Allianz erscheint damit den politischen jener Tage wesensgleich. Aber wie dem auch gewesen sein mag, die Sachlage selbst lenkt nun unsere Blicke zu dem aufgehenden Stern der äginetischen Kunst.

Plinius erwähnt im Erzbildnerbuche (34. 2. 6.) mit besonderem Lobe der äginetischen Bronzemischung, sie käme gleich nach der älteren berühmten delischen Bronze, deren Bezeichnung von der großen Messe daselbst herrühre, von der sie in den allgemeinen Handel gekommen sei. Wir erkennen unschwer, daß hiermit die ionische und speziell die samische Bronzetechnik gemeint ist, die allerdings berechtigten Anspruch auf den Ruhmestitel der ältesten hellenischen Bronze hatte. Von der äginetischen bemerkt er, sie heiße so, nicht etwa weil dort Erz gefunden werde, sondern weil die Insel durch die Mischung ihrer Werkstätten besonderen Ruf habe. Um so verwunderlicher ist es nun, daß Plinius von der äginetischen, hier zitierten Erzgießerschule bis auf den aus Ägina entführten bronzenen Stier auf dem Forum boarium keinerlei Kenntnis hat und in seinen Künstlerkatalogen die Ägineten vollständig fehlen, während das ganz besondere Interesse, das ihnen Pausanias entgegenbringt, doch von der hohen Schätzung zeigt, die sie in den Kreisen der feinen Kunstkennerschaft, freilich, wie es scheint, ganz auf diese beschränkt, genossen. Aber immerhin dürfen wir doch Plinius, der dieser fernstand, dankbar sein für die Nachricht, die Statue des milesischen Apollo des Kanachos sei äginetischer Mischung gewesen. Sie zeigt uns, da wir kaum ein Recht haben, ihr zu mißtrauen, wie früh die äginetische Konkurrenz nach Sikyon hinüber wirkte. Und daß sie sich von ihr zu emanzipieren bestrebt war, sagt uns doch seine Nachricht, Polyklet habe die delische Bronze vorgezogen. Zu einer eigenen Mischung scheint es die sikyonische Werkstatt erst spät gebracht zu haben, aber den Ursprung der so berühmten korinthischen Bronze haben wir doch hier anzusetzen. Die äginetische Kunst hängt aufs engste mit der Machtstellung der kleinen Insel zusammen, deren handelspolitische Bedeutung der Kurs ihrer Währung am deutlichsten zeigt, und deren Reichtum, bei der Unzulänglichkeit ihrer Bodenproduktion, aus-

schließlich auf Handel und Industrie beruhte. Äginas politische Selbständigkeit, die es im Anfang des sechsten Jahrhunderts errang, fällt in die Zeit, da die kretische Daidalidenschule ihre reichste Blüte in Hellas entfaltete. Wir haben den Ägineten Smilis, den Pausanias zum Zeit- und Ruhmesgenossen des Daidalos macht, bereits kennen gelernt und das mit Unrecht bezweifelte Äginetentum des Sohnes des Eukleides auf Grund der trefflichen Überlieferung verteidigt. Seinen Ruhm kündeten die Horen-Sitzbilder im olympischen Heraion und vor allem das Holzbild der Hera von Samos. Seiner Tätigkeit im Heraion gedenkt auch Plinius; wir haben die Stelle schon behandelt und gesehen, daß er ihn für einen Landsmann des Rhoikos und Theodoros hielt. Aber diese Zusammenstellung mit den Baumeistern des Heraion führt uns den Weg vor Augen, auf welchem die angebliche Erfindung dieser Meister, der Bronzeguß, nach Ägina gekommen sein wird. Die Beziehungen zwischen Samos und Ägina waren keineswegs freundliche, und doch zeigt uns diese Tatsache allein schon, daß dadurch der künstlerische Verkehr ebensowenig behindert ward, wie durch die noch weit gespannteren Beziehungen zwischen Athen und Ägina, was wir aus dem Perserschutte erfahren haben. Smilis gehört nach seiner Tätigkeit im samischen Heraion zu der auf das kretische Brüderpaar folgenden Generation, der auch die Meister des delischen goldenen Kolosses zugeteilt werden, über deren Heimat wir nicht unterrichtet sind; aber ihr Schüler war der Äginete Kallon, der Zeitgenosse des Kanachos, mit dem ihn die »Härteskala« verbindet.[1] Die beiden seiner Werke, von denen uns allein Kunde geblieben ist, das Schnitzbild der Athena Sthenias auf der Akropolis von Troezen, und der eherne Dreifuß mit der Stützfigur der Kore darunter, der in Amyklä neben den beiden des Gitiadas stand, zeigen, daß er den Übergang von der alten Holzschnitz-Technik zum Bronzeguß mitgemacht hat. Die auf der Akropolis gefundene Basis mit seiner Künstlerinschrift hat seinen Ruf als Bronzebildner bestätigt, ihr paläographischer Charakter weist an das Ende des sechsten Jahrhunderts und löst ihn dadurch von Gitiadas los, mit dem ihn Pausanias durch seine falsche Angabe des Datierungsanlasses der drei Dreifüße zusammengebracht hat. Aber vielleicht bietet sie auch die Möglichkeit, diese vielbehandelte chronologische Schwierigkeit endlich aufzuhellen. Die neuere geschichtliche Forschung hat die alte verworfene Tradition von einem messenischen Aufstand um die Zeit der Marathonschlacht, von dem die Besiedelung von Zankle-Messana Zeugnis gibt, wieder zu Ehren gebracht.[2] Da liegt es nun nahe, die Stiftung dieses

[1] Overbeck, Schriftqu. S. 417—420 und zu 358. Die Künstlerinschrift von der Akropolis Löwy Nr. 27, vollständig jetzt bei Lolling, Nr. 53.

[2] Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. II, § 343 A, III § 203.

Kallonschen Dreifußes aus der Messenierbeute mit diesem dritten der vier Messenierkriege in Zusammenhang zu bringen, und da mag es denn nichts weiter als eine verfehlte Exegese seiner Stiftungsurkunde sein, wenn man ihn mit dem Messenierkriege des achten Jahrhunderts und mit den Dreifüßen des Gitiadas, denen er sich anschloß, in Beziehung setzte. Kallons Tätigkeit muß demnach noch in den Beginn des fünften Jahrhunderts hineingereicht haben, und aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihm den Hauptvertreter der neuen Technik zu erblicken. Doch hat sich offenbar die echt daidalidische Tradition auf Ägina noch lange nach der Einführung des Erzgusses erhalten. Ihre Stärke und Zähigkeit bezeugt schon die wundersame Geschichte, die uns Herodot (V. 86) von den Holzbildern der Damia und Auxesia erzählt, die den ersten Anlaß zu der so dauerhaften Verfeindung zwischen Athen und Ägina gegeben haben sollen. Ihre Stiftung reicht noch in die Zeit zurück, da Ägina Epidauros untertan war, und sie seien daher ursprünglich in Epidauros gestiftet gewesen und zwar direkt auf Anordnung des delphischen Gottes, der, als man ihm die Frage vorlegte, ob man sie aus Bronze oder Stein fertigen solle, beide Materialien verwirft und sich für Holz entscheidet. Da es aber nun zur Zeit dieser Offenbarung in Hellas weder Bronze- noch Marmorplastik gab, so hat sie nur den Zweck, einer späteren zu Zweifeln geneigten Generation die Holzplastik als die gottgefällige und daher für Kultzwecke allein passende einzuprägen. Aber die Entscheidung des Gottes für eine bestimmte, nur in Athen zu erlangende Holzsorte gewinnt auch eine politische Bedeutung. Den Zins, den die Epidaurier dafür entrichtet haben, wollen die Ägineten mit den Bildwerken nicht übernehmen. Wie nun die darüber erbosten Athener sich die Götterbilder mit Gewalt holen wollen und sie bereits mit Stricken umwunden haben, um sie von ihrem Standplatz herunterzuziehen, da geschieht ein großes Wunder: sie fallen beide in die Knie und verbleiben nun für immer in dieser Stellung. Also auch diese uns aus dem ältesten Typenschatz so geläufige Überlieferung bedurfte einer Erklärung. Das Ende der Erzählung erweckt nun kein kunstgeschichtliches, sondern ein trachtgeschichtliches Interesse; aber für die altäginetische Holzplastik haben wir noch weitere Zeugnisse. Pausanias spricht mehrmals von alten Holz- oder Elfenbeinbildern von äginetischem Stil, den er durch Gegenüberstellung von äginetischem und altattischem genauer zu definieren vermeint.[1] Diese Beziehungen beziehen sich kaum, wie man gemeint hat, auf drei verschiedene Standmotive, sondern wollen eine kontinuierliche Entwicklung ganz in derselben Weise aufzeigen, wie das die »Härteskala« tut,

[1] Overbeck, Schriftqu. zu Nr. 428. Die im Text bekämpfte Anschauung hat Furtwängler, Meisterw. S. 720 f. vertreten.

die für die Plastik in Erz und Marmor aufgestellt ward. Die Stelle der etruskischen Werke dort vertreten hier die ägyptischen aus dem einfachen Grunde, weil es bekanntlich eine ägyptische Holzplastik gab. Ihnen zunächst kommt die äginetische, während die attische eine weitere Entwicklungsstufe repräsentiert. Natürlich beruht diese Kenntnis des Pausanias nicht auf eigener Forschung, sondern auf der gleichen Quelle, der er so reiche Belehrung über Onatas und die andern äginetischen Meister verdankt. Sagt er uns doch selbst einmal bezüglich eines derselben, sein Name wäre in den Fachschriften nicht zu finden, während wir zufällig von anderer Seite erfahren, wo er gestanden habe.[1] Aber es muß ein hervorragender Kunstforscher sein, der sich mit dem Kapitel äginetische Kunst so gründlich beschäftigt hat. Allerdings gab es auch auf der Insel selbst noch für die hölzerne Vorgeschichte genügend authentisches Material, das er gewiß genutzt hat, und da mag denn auch daher der verkehrte zeitliche Ansatz für Smilis wie das Bedauern, daß er den Ruhm des Daidalos nicht erreicht habe, stammen. Die besondere Bedeutung der äginetischen Schnitztechnik steht mit der geschichtlichen Rolle, die Ägina in jenen Tagen gespielt hat, in bestem Einklange; es muß von vornherein angenommen werden, daß die feste Tradition dem Eindringen des Bronzegusses eine Zeitlang standgehalten habe, nicht etwa bloß in ihrem selbstverständlich verkümmernden Fortleben, sondern die neue Technik wird Überbleibsel der alten Weise mitgeführt haben, etwa derart, wie sie die Athena der marmornen Giebelgruppen uns anzeigt; und dieser Gesichtspunkt wird bei der Durchsicht der monumentalen Überlieferung eine besondere Berücksichtigung verdienen. Es ist sehr wohl möglich, daß ein Meister, den Pausanias zu den hochaltertümlichen rechnet, und unzweifelhaft mit aus stilistischen Gründen, Aristokles von Kydonia, zur äginetischen Schule gehöre.[2] Er sah in Olympia seine von Euagoras von Zankle gestiftete Gruppe des Herakles, der mit der Amazonenkönigin zu Roß um den Gürtel kämpft. Da Zankle in der Inschrift noch nicht Messene heißt, so folgert er, das Werk müsse vor Ol. 71, 3 (494) fallen; da aber Kydonia seit Ol. 66. 2 (515) äginetische Kolonie war, so liegt die Vermutung nahe, dieser Kydoniate wäre eigentlich ein Äginete; kunstgeschichtlich wird er damit jedenfalls verständlicher, da sein Auftraggeber die Reihe der unteritalischen und sizilischen Tyrannen und Staaten zu eröffnen scheint, die die äginetischen Meister für ihre großen Votivgaben so auffallend bevorzugen. Mit seinem sikyonischen Namensbruder, dem er gleichzeitig sein wird, hat er nichts zu tun, doch ist es jedenfalls für die regen Beziehungen zwischen Argos und Sikyon recht bezeichnend, daß ein Äginete Synoon

[1] Anaxagoras Paus. V, 23, 3. Diogenes v. Laerte II, 15 kennt ihn aus Antigonos. Overbeck, Schriftqu. 433 u. 435.

[2] Pausanias, V, 25, 11 vgl. Robert in Pauly-Wissowa unter Aristokles 23.

als dessen Schüler erscheint, von dem uns kein Werk angegeben wird; er war der Lehrer seines Sohnes Ptolichos, von dem Pausanias in Olympia die Statuen zweier Knabensieger anführt, von denen ihm die des Ägineten Theognetos, des Siegers der 76. Olympiade,[1] auffiel, weil sie einen Pinienzapfen und eine Granate hielt, die uns ebenso wenig erklärlich sind wie ihm. Ptolichos gehört aber schon zu den Zeitgenossen des größten der äginetischen Meister, Onatas, doch finden wir gerade in der Zeit der Perserkriege eine stattliche Reihe äginetischer Künstler, die ihren »Platz an der Sonne« haben. So ist das gesamthellenische Weihgeschenk für den Sieg von Platää, das olympische Gegenstück zu dem goldenen Dreifuß auf der Schlangensäule zu Delphi, ein zehn Ellen hoher bronzener Zeuskoloß, das Werk des Ägineten Anaxagoras. Von dem delphischen wie dem isthmischen erfahren wir die Meisternamen nicht, und vor der auch künstlerisch so imposanten Schlangensäule auf dem Atmeidam zu Konstantinopel fühlen wir diese Lücke unserer Kenntnis recht empfindlich. Doch hier sehen wir auch, wie an der offiziellen Ehrung Äginas, dem der Siegespreis für Salamis zufiel, seine Kunst Anteil nimmt. Die einzige neben der überragenden Gestalt des Onatas sich noch charakteristisch abhebende Persönlichkeit ist Glaukias.[2] Er hat für Gelon, dessen olympischer Wagensieg Olympia 73 fällt, das Weihgeschenk, die Quadriga und Gelon auf derselben, gefertigt, und einen der Basisblöcke mit seiner Künstlerinschrift besitzen wir noch. Da nun für Gelons Bruder Hieron, der seine Wagensiege durch ein ähnliches Weihgeschenk verherrlichen wollte, das erst nach seinem Tode durch seinen Sohn Deinomenes von Onatas errichtet wurde, so dürfen wir Glaukias als dessen älteren Zeitgenossen betrachten. Neben den Denkmälern der sizilischen Tyrannen erhoben sich, dieselben an Umfang überbietend, solche ihrer Vertrauten und Kondottieri. Für kühne Glücksjäger war damals ein goldenes Zeitalter angebrochen, sie strömten, wie in späteren Tagen, hauptsächlich aus Arkadien zu. Von dort her stammte Praxiteles, dessen großes olympisches Weihgeschenk uns den Namen des Sohnes des Hagelaidas bot; dorthin zog sich Mikythos, der Vertraute des Anaxilas von Rhegion und Vormund seiner Söhne, nach seinem Sturz Ol. 78 zurück und stiftete ein schon von Herodot wegen seines Figurenreichtums erwähntes und von Pausanias eingehend beschriebenes, aber damals nicht mehr vollständiges Weihgeschenk, das die Argiver Dionysios und Glaukos gefertigt haben.[3]

---

[1] Overbeck, Schriftqu. 411 und 412. Das Datum des Sieges des Theognetos hat uns die Liste des Papyrus von Oxyrhynchos geboten, Robert, Hermes, 35. Bd. S. 193.

[2] Overbeck, Schriftquellen, 429—432. Die Inschrift in Olympia, Löwy, Nr. 28. Dittenberger-Purgold, Nr. 143.

[3] Pausanias, V, 26, 2. Dittenberger-Purgold, Nr. 287—9.

Weit bescheidener war das des Arkadiers Phormis,[1] der unter Gelon und Hieron seine Laufbahn gemacht hatte, die ihm die Mittel gewährte, in Olympia wie in Delphi Monumente zu errichten. Das olympische hatte wieder Dionysios von Argos, aber diesmal in Gemeinschaft mit einem äginetischen Künstler Simon gefertigt. Solche gelegentliche Bündnisse lassen doch den harten Wettstreit beider Schulen nicht verkennen und zeigen die äginetische in unaufhaltsamem Vordringen; der gleiche Kampf entwickelt sich auch lokal auf weiteren Gebieten, aber auch in die spezifisch dädalidische Domäne der Athletenplastik greifen die Ägineten kühn hinüber. Freilich, wie es scheint, mit nur vorübergehendem Erfolge, denn von Onatas weiß uns der Eifer des Pausanias doch kein Siegerbild zu nennen, aber dafür von Glaukias drei. Philon von Korkyra, zweimal im Faustkampf zu Olympia siegreich, hatte sich von ihm seine Statue machen lassen, die ein hübsches Epigramm des Simonides schmückte. Eine zweite Faustkämpferstatue für Glaukos von Karystos, die erst dessen Sohn errichten ließ, stellte diesen in charakteristischer Bewegung dar. Die dritte war die des berühmten thasischen Athleten Theagenes, unter dessen vierzehnhundert Siegen sein olympischer im Faustkampf Olymp. 75 und in die nächstfolgende Olympiade als Pankratiast fällt. Vermutlich war das thasische Exemplar eine Kopie des olympischen, da die Natur des Bronzegusses eine mechanische Vervielfältigung begünstigt. Die Legende, die dieses so dicht umwoben und ihm Kultehren eingebracht hat, warf ihre Strahlen auch auf das olympische Werk. Seine Berührung heilte vom Fieber, die gleiche Kraft hatte Lysipps Statue des ebenso sagenhaft berühmten Pulydamas von Skotusa. Aber die Statue des Theagenes übte ihre medizinische Praxis im allergrößten Maßstab aus. Wir erfahren von Pausanias, daß sie vielfach in Hellas wie in der Barbarenwelt ob dieser Tugend gleiche Ehren wie in der Heimatstadt erfuhr.[2] Ein Schluß auf den Charakter des Werkes ist daraus wohl kaum zu ziehen, aber vielleicht darf man daran die Hoffnung seiner monumentalen Wiedergewinnung knüpfen. Geht sie in Erfüllung, dann wird uns der Name dieses äginetischen Meisters bedeutsamer klingen.

Dem größten der äginetischen Meister, Onatas, hat Pausanias eine so liebevoll eingehende Beachtung wie keinem andern Bildhauer gewidmet. Ohne ihn wüßten wir von seiner Existenz so gut wie nichts, denn sein Name klingt sonst nur in einem Epigramm der Anthologie, das sich auf seinen Apollo in Pergamon bezieht, zu uns herüber, zu dem sich jetzt die Basis aus dem Perserschutt der Akropolis gesellt hat.[3] Doch willkommener

[1] Pausanias, V, 27, 1 = Overbeck, Schriftqu., 402.

[2] Pausanias VI, XI, 2—9.

[3] Overbeck, Schriftqu., 421—428. Die Basis der Akropolis abgeb. Jahrb. III (1888), S. 271 Fig. 2.

sind uns seine eigenen Epigramme. Für gewöhnlich, so scheint es, hat er mit einem uns zweimal gleichlautend überlieferten Distichon signiert: Υἱὸς μέν⟨με⟩ Μίκωνος Ὀνάτας ἐξετέλεσσεν — νάσῳ ἐν Αἰγίνᾳ δώματα ναιετάων.[1]

Seinen Vater Mikon werden wir unbedenklich für einen Künstler und wohl auch für seinen Lehrer nehmen dürfen. Das ist doch die Regel, und eine Ausnahme würde Pausanias' Quelle wohl angemerkt haben. Diesem neuen der altäginetischen Meister dürfen wir auch ein Werk zuschreiben, das sich in den Katalog eines weit bekannteren Meisters verirrt hat. Pausanias erwähnt (II, 30, 2) in Ägina ein Schnitzbild der Hekate in deren Tempel als Werk des Myron. Wir haben die hohe Entwicklung der Holzschnitztechnik in Ägina genügend betont, und gerade an dieser Stelle gedenkt auch Pausanias ihrer, indem er von einem Apollobild dieser Art sagt, es wäre ein Schnitzwerk »einheimischer Art«. Der Kult der Hekate war in Ägina althergebracht und feierlich. Da wäre es denn gar seltsam, wenn sich die Ägineten dafür einen später als Erzbildner hochberühmten fremden Meister ausgesucht hätten, der ihnen zu Liebe einmal zum Archaisten geworden wäre, was sonst seiner uns wohlbekannten Art ganz fern gelegen hat. Da aber der Fall, daß der Künstlername Mikon zu dem des Myron wurde, in den Handschriften Tatians vorliegt, so dürfen wir auch hier zu der gleichen sachlich wie sprachlich naheliegenden Änderung berechtigt sein.[2] Vermutlich war aber der Vater unseres Onatas auch schon Erzbildner und wird wohl nur, wie Kallon, die alte Technik im Dienste des Kultus ausgeübt haben. Mit dessen Anforderungen, scheint es, hat sich noch der Sohn, als er im Zenithe seines Ruhmes stehend die »schwarze Demeter« zu Phigalia neu schuf, abfinden müssen. Wie er es tat, wissen wir leider nicht, aber zur Holztechnik griff er auch in diesem Falle nicht mehr zurück. Aber als er in gerechtfertigtem Stolze auf eine lange Reihe von Schöpfungen zurückblicken konnte, vergaß er doch nicht, in dem Epigramm unter dem großen olympischen Weihgeschenk der Achaier seines Vaters zu gedenken: Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ' Ὀνάτα — ἔργον, Αἰγινήτεω, τὸν γείνατο παῖδα Μίκων. — Der selbstbewußte Ton, den er hier anschlägt, klingt in so vielen archaischen Künstlerinschriften an, aber das Epigramm lehrt uns doch, daß die Zahl der sieben uns von Pausanias aufgezählten Werke, ob sie auch zum Teil umfangreicher Art sind, trotzdem nur einen Ausschnitt aus einer reichen Tätigkeit bieten. Immerhin sieht es aber doch kaum zufällig aus, daß uns kein Athletenbild von ihm überliefert ist und die Reihe zu einem Teil aus Götterbildern, zum andern aus Weihgeschenken besteht. Als religiösen Meister hat ihn

[1] Das überlieferte αὐτὸς statt des νάσῳ, Pausanias V, 25, 12 ist nach VIII, 42, 10 zu ändern.

[2] Vgl. Arch. epigr. Mitt. VI, S. 98 Anm. 28.

Pausanias betrachtet und offenbar hat dieser Grund zu seiner starken Einschätzung kräftig beigetragen. Sein Interesse an dem Messenier Damophon ist doch ähnlicher Art. Vermutlich hat er damit recht gehabt, nur schade, daß der Geschichte von der schwarzen Demeter, die das bekräftigen soll, die Pointe fehlt. Die bronzene Nachbildung des verbrannten Holzbildes echt mykenischen Stiles hat er ja selbst nicht mehr gesehen, die geborstene Felsdecke der Grotte hatte es lange vor seiner Zeit zerschlagen, aber die Sage, daß ihm die Göttin in ihrer scheußlichen Mißgestalt selbst im Traume Modell gestanden habe, hat ihn entschädigt, uns freilich nicht, denn zu kritischen Bedenken fordert die Erzählung von dem Greis, der den wahren Sachverhalt allein von seinem Großvater her bewahrte, doch heraus. An der Existenz und dem Aussehen des alten Kultbildes zerschellen sie freilich. So kraß die Nachricht von dem klingt, echt ist sie ganz sicherlich, und sie kann sich doch nur erhalten haben, wenn das Bronzebild die Urgestalt treu bewahrte. Ein echter Onatas wird dies doch kaum gewesen sein; aber ob wir ihm diese »schwarze Demeter« zuschreiben oder abschreiben, bleibt für seine kunstgeschichtliche Bedeutung völlig belanglos. Von seinen Göttergestalten erwähnt Pausanias gerade bei dieser Gelegenheit den Apollo zu Pergamon, auf den er sich als ein ganz besonders hervorragendes Werk des Meisters, sowohl in bezug auf Größe als in künstlerischer Hinsicht beruft, und das ist um so bezeichnender, als diese Erinnerung aus dem geographischen Zusammenhang seiner Periegese herausfällt. Woher die Attaliden diese wertvolle Bereicherung ihrer großen Kunstsammlung erworben haben, wissen wir leider nicht, ihre besondere Vorliebe für alte Werke der sikyonischen Kunstschule hat sie doch nicht für den Reiz äginetischer Kunst unempfänglich gemacht, und damit wird uns die besondere Vorliebe des Pausanias für diese und ihren Großmeister genetisch verständlich. Es verklingt in ihm ein Nachhall pergamenischer Kunstforschung. Und wie von diesem Apollo allein noch eine weitere Kunde in dem Epigramm der Anthologie vorliegt, so dürfen wir noch am ehesten hier auch einen monumentalen Nachklang erwarten. Es scheint auch wirklich so, als ob diese Erwartung nicht völlig trügen würde; wir werden uns mit dieser Frage bald zu beschäftigen haben. Nicht minder hat Pausanias seinen zehn Ellen hohen Apollokoloß bewundert, den die Thasier ehern auf eherner Basis in Olympia gestiftet haben. Der Gott hielt in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen; und unser Exeget nimmt diese Statue zum Anlaß, um die Erklärung abzugeben, daß dieser Onatas, trotzdem er seinem Stile nach eben doch ein Äginete gewesen sei, keinem Meister, weder der attischen Werkstätte, noch der Daidaliden hintangesetzt werden dürfe. Wir haben des seltsamen Mißverständnisses bereits gedacht, das die kunstgeschichtliche Nutzung dieser Stelle so lange verhindert hat,

doch ist mit ihrer rechten Deutung ihr Wert noch kaum erschöpft. Woher dies so merkwürdig bestimmt und weit gefaßte Kunsturteil kommt, verrät uns doch die Eigenart seiner Fassung deutlich genug. An der Stelle, an der wir es heute lesen, wirkt es völlig unmotiviert; dies »trotzdem er ein Äginete war« wird uns doch durch den Hinweis auf äginetische Härte nicht völlig klar, genau genommen ist das Urteil in dieser von unserem Periegeten herrührenden Relation absurd; hatte doch sowohl die attische wie die Dädalidenschule ihre archaische Periode und in dieser waren die Ägineten gerade nicht die letzten; aber es gewinnt doch einen ganz andern Sinn, wenn wir es uns in dem Zusammenhang denken, in dem es allein entstanden sein kann. Den beiden andern Schulen war eine jahrhundertelange ruhige Entwicklung beschieden, denen sie ihre stattliche Reihe von Großmeistern verdankten, die äginetische starb in der ersten Blüte und doch hat sie einen Meister hervorgebracht, der jenen an die Seite gestellt werden darf. Das ist das Urteil eines alten Kunsthistorikers, ganz in der Art, wie das über Telephanes von Phokäa erflossene, und gern beugen wir uns diesem. Eine festere Vorstellung von dem Werk, dem es der Perieget affichiert hat, wiederzugewinnen, ist bis jetzt, nachdem ein mit vielem Beifall unternommener Versuch dazu sich als gründlich mißglückt herausgestellt hat, nicht gelungen. Etwas ausführlicher schildert er die Statue des widdertragenden Hermes, den die Pheneaten nach Olympia gestiftet haben. Der Gott war mit Mütze, Chiton und Chlamys angetan, also von dem nackten Typus, den die Bronzen so häufig zeigen, verschieden; im Epigramm darunter nannte der Meister seinen Mitarbeiter Kalliteles, von dem Pausanias vermutet, daß er dessen Schüler oder gar sein Sohn gewesen wäre. Derselbe Name scheint in der Korruptel zu stecken, die den des Mitarbeiters am tarentinischen Weihgeschenk verstümmelt hat; die Bildung des Widders ist Pausanias aufgefallen, nur hat er es für gut befunden, dies an ganz anderer Stelle auszusprechen; in dem Exkurs über Sardinien bemerkt er von den Widdern daselbst, sie sähen bis auf die stärkere Behaarung der Brust so aus, wie die plastischen der äginetischen Meister.

Von den drei großen Siegesdenkmalen, die uns außer diesen Götterbildern von Onatas überliefert sind, hat das von Deinomenes für die olympischen Siege seines Vaters Hieron errichtete auch chronologischen Wert. Hieron starb 466, bald nachher wird sein Sohn den Auftrag vergeben haben, in den sich Onatas mit einem anderen großen Künstler, mit Kalamis, zu teilen hatte. Die Quadriga mit ihrem Lenker für den Wagensieg fiel ihm zu, die beiden ihr zur Seite gestellten Reiterbilder für die im Pferderennen, seinem Genossen. Pausanias hat auch hier seine Arbeit zweimal getan, in der Periegese Olympias erwähnt er das Denkmal kurz. Die Inschriften daran trägt er gelegentlich seiner Besprechung der schwarzen Demeter

nach, wo er zu einer spezielleren Würdigung des Meisters ausholt und ihn chronologisch zu fixieren versucht. Wir haben schon der großen Rolle gedacht, die äginetische Künstler an den sizilischen Tyrannenhöfen spielten. Die Verbindung des Onatas mit dem auch für Sizilien tätigen und Pindar nahestehenden Kalamis wird dort wohl geknüpft sein, aber auch äginetische Meister werden dem begeisterten Sänger des Äakidenruhmes und Äginas mythischer Herrlichkeit nahe gestanden haben. Auf wen der prächtige Eingang seines dem vornehmen äginetischen Jüngling Pytheas gewidmeten Epinikions[1] (Nem. V.) gemünzt ist, wissen wir nicht, wohl aber, warum er gerade hier Anlaß gefunden hat, sein Siegerlied mit einer Siegerstatue zu vergleichen, und wenn er die Überlegenheit seiner Kunst vor der der Bildhauer in der Fortpflanzungsfähigkeit des Gesanges begründet, so mutet uns das an wie ein Nachhall von theoretischen Diskussionen über den Vorrang im Reich der Künste, wie sie an den Tyrannenhöfen von Agrigent und Syrakus wohl an der Tagesordnung waren. Unserer Überlieferung nach zu urteilen dürfte kaum Onatas, wohl aber Glaukias das meiste Recht gehabt haben, sich von diesem Dichterwort getroffen zu fühlen.

Mit dem von Hagelaidas gefertigten delphischen Weihgeschenk der Tarentiner für den Sieg über die Messapier haben wir schon früher das von den gleichen Donatoren am selben Platze für ihre Siege über die Peuketier und Japyger von Onatas ausgeführte zusammengehalten und angenommen, daß es einer jüngeren Zeit angehöre, wohl als es den Tarentinern vergönnt war, die große Niederlage des Jahres 473 durch die Japyger wett zu machen. Dadurch wird es erst begreiflich, daß deren König Opis als Gefallener dargestellt war unter den auf ihn gestellten Füßen der Heroen Taras und Phalantos, neben dem der Delphin, dessen rettende Dienste von jenem auf diesen übertragen wurden, stand. Die mit aufgestellten Reiter und Fußgänger haben neben den schützenden Heroen die sterblichen Sieger repräsentiert; des Mitarbeiters des Onatas an dieser Gruppe haben wir schon erwähnt, einen wesentlichen Anteil an der Komposition wird er kaum gehabt haben. Ihren mythischen Gehalt können wir aus der Beschreibung wohl erkennen, aber ein dramatischer läßt sich aus derselben nicht herausinterpretieren, wenn wir uns auch die Gruppe der beiden Heroen mit dem Gefallenen als Mittelpunkt nach Art der Komposition der Äginetengiebelgruppen denken mögen.

---

[1] Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι
ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
ἑσταότ' ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὁλκάδος ...

Die Übersetzung Tycho Mommsens: »Nicht Marmorkunst ist meine Kunst, ruhmvoll auf flachem Grundstein weilendes zierliches Bilderwerk auszuhauen«, bringt die Marmortechnik fälschlich herein und zerstört damit seine kunstgeschichtliche Bedeutung.

Von seiner großen im Auftrag der Achaierföderation in Olympia errichteten Gruppe der »Tapfersten aller Achaier«, die um die Ehre des Zweikampfes mit Hektor losen, haben die olympischen Ausgrabungen das Porosbathron zutage gefördert, das zum Teil unter dem Bauschutt des Zeustempels liegt; das Werk muß demnach eine geraume Zeit vor dessen Fertigstellung (Olymp. 81, 1) schon dort gestanden haben.[1] Die neun kampffrohen homerischen Helden standen nebeneinander auf einer flach geschwungenen Basis, vor ihnen und ziemlich genau im Zentrum stand Nestor auf besonderer runder Basis, der in der Helmkappe die Lose gesammelt hatte. Obwohl von den Kriegern nur dem Agamemnon sein Name, und zwar in altertümlicher Weise rückläufig beigeschrieben war, so war doch die Anordnung genau nach dem Wortlaut des VII. Gesanges (161 ff.) der Ilias, denn Idomeneus, den Pausanias nach seinem Schildzeichen kenntlich fand, trug zugleich auf seinem Schilde das früher erwähnte Künstlerepigramm, war er doch als Fünfter Mittelfigur. Nero hat die schöne Ordnung gestört, indem er den einen Flügelmann, Odysseus, von der Basis nahm und nach Rom versetzte. Über den Anlaß der Stiftung dieses Weihgeschenkes verdanken wir Bruno Sauer eine einleuchtende Vermutung.[2] Die Achaierstädte hatten am Nationalkrieg nicht teilgenommen, und als sich nun in Delphi wie in Olympia und nicht da allein große Denkmäler erhoben, die die Namen der siegreichen Städte trugen, da mußten sie die Schmach fühlen, daß die ihrigen nicht darunter waren. Diesem Mangel konnte abgeholfen werden. Die echten Abkömmlinge des Pelops stellten daher an der Stelle, wo ihr Ahnherr den ersten olympischen Wagensieg errungen hatte, dies umfangreiche Denkmal auf, das den alten, nun etwas abgebleichten Ruhm des Achaiernamens wieder zu vollen Ehren bringen sollte. Dazu muß das Denkmal in der zweiten Hälfte der siebziger Olympiaden, etwa in Olymp. 78, fertiggestellt worden sein, was zu den Fundumständen trefflich stimmt, und da die Fassung der Inschrift Onatas schon im Zenith seines Ruhmes stehend zeigt, so haben wir diesmal ziemlich festen chronologischen Boden unter den Füßen. Das Achaierdenkmal wird demnach ziemlich nahe an die Quadriga Hierons heranrücken, der es wohl nur um weniges voraufgehen mochte. Es bleibt aber doch das interessanteste der überlieferten Werke. Neros Vorliebe dafür erscheint gerechtfertigt, wenn sie sich auch allzu praktisch geäußert hat, und wir dürfen ihm glauben, daß die Odysseusstatue die bestgelungene der ganzen Reihe war. Eine Handlung war auch diesmal nicht dargestellt, doch das Motiv der Spannung, das alle zehn Figuren zur Einheit zusammenhielt, war durch die

[1] Arch. Zeit. 1879, S. 44 Anm. 3 (Furtwängler).
[2] Die Anfänge der statuarischen Gruppe, S. 38 Anm. 138.

geschweifte Basis, die die Blickrichtung der Helden nach Nestor dirigierte, wirksam betont und vermutlich in den Einzelfiguren weiter ausgeführt. Die Wahl des Stoffes konnte für den gegebenen Zweck kaum sinniger getroffen werden, und gerade dies scheint der Künstler, indem er seine σοφία hervorhebt, diesmal energisch für sich in Anspruch zu nehmen. Dabei hat er sich, wie bemerkt, streng an die Worte des Dichters gehalten, was wir sonst von hellenischen Kunstwerken nicht gewohnt sind. Daß die Helden nur mit Schild und Speer bewaffnet in voller Nacktheit gebildet waren, kann man ihm als Abweichung von der älteren bildlichen Tradition und als künstlerisches Prinzip, das auch in den Münchener Äginetengiebeln herrscht, anrechnen, aber mit Homer wird er sich dabei in vollem Einklang gefühlt haben; erklärt doch dort der vom Lose erkorene Ajas, nun seine Rüstung anlegen zu wollen. Der große religiöse Künstler, den Pausanias in ihm sah, war Onatas gewiß, dafür haben seine Götterbilder gezeugt; daß er aber auch voll erfüllt war von mythischem Geiste, lehren die großen Gruppenbilder überzeugend; auch in diesem Sinne ist das Wort »trotzdem er ein Äginete war« gründlich verkehrt. Der feste Zeitansatz, den wir für ihn gewonnen haben, rückt den Schlußpunkt seiner Tätigkeit um 460, der Katastrophe, die die politische Macht seiner Heimat vernichtete (456), nahe. Ihre Trümmer haben die äginetische Kunstschule begraben, wir hören von keinem äginetischen Künstler mehr. Vielleicht liegt die Vermutung nahe, daß Kresilas, der Kydoniat, äginetischen Stammes gewesen sei, wie wir das von seinem Landsmann Aristokles angenommen haben; sein berühmtes Periklesporträt wäre dann ein Wegweiser für den weiteren Gang der politischen wie der Kunstgeschichte.

Die glanzvolle Episodenrolle, die die äginetische Bildhauerschule gespielt hat, hat auch in unserer monumentalen Überlieferung starke Spuren zurückgelassen. Seit der glücklichen Wiedergewinnung eines ihrer Hauptwerke, dem Stolze der Münchener Glyptothek, der Giebelgruppe des Tempels von Ägina, steht das von Pausanias so merkwürdig formulierte Problem der äginetischen Kunst auf der Tagesordnung der Forschung, und die wesentliche Bereicherung, die die jüngsten glücklichen Funde im Bereiche des Tempels zutage gefördert haben, wird nicht nur für die Fragen nach der Anordnung der Giebelgruppen von entscheidender Bedeutung sein, sondern wohl zugleich auch dem ganzen Umfang der Fragen zugute kommen, die sie der Kunstgeschichte stellen, und unter diesen nimmt die viel umstrittene chronologische hier den ersten Platz ein. Wir können uns vorläufig mit der Konstatierung der Tatsache begnügen, daß sie derzeit wieder in die alten Bahnen zurücklenkt. Die Aufwärtsdatierung ins sechste Jahrhundert, die sie gleich so vielen anderen streng archaischen Monumenten unter dem ersten Eindruck der Funde aus dem Perserschutt der Akropolis

erfahren haben, ist nun selbst von jenen aufgegeben worden, die sich am eifrigsten dafür eingesetzt hatten, und eine wesentliche Differenz von dem Brunnschen Ansatz »kurz nach 480« besteht nicht mehr. Aber wenn wir sie auch noch um ein Dezennium hinaufrücken sollten, so fallen sie dann zwar in den Beginn, aber doch noch direkt in die Zeit der Blüte der äginetischen Kunst unter Glaukias, Anaxagoras und Onatas hinein. In ihnen haben wir einen festen Maßstab gefunden, an den wir alle jene Monumente heranzubringen gewohnt sind, von denen wir vermuten, daß sie aus dieser Probe als wertvolle Bausteine für das Kapitel der äginetischen Kunst hervorgehen werden. Doch es scheint fast, als ob wir die nötige Geschicklichkeit in der Handhabung dieses Maßstabes noch zu erwerben hätten. Haben wir doch schon im vorhergehenden gesehen, wie so manche dieser Zuteilungen einer genaueren Nachprüfung nicht standhielten und attisches wie ionisches Gut gleicherweise von der »dorischen Insel« herstammen sollte. Wohl müssen wir voraussetzen, daß, wenn auch nur eine kurze Spanne Zeit der äginetischen Kunst zur Entfaltung vergönnt war, irgend ein Bruchstück ihrer stilistischen Entwicklung sich werde aufweisen lassen, und nicht bloß das, was als kunstgeschichtliche Tatsache schon die Münchener Gruppen zeigen, die eigenartige Umbildung des ionischen Einflusses. In jenen aber ist ein Element bereits völlig verschwunden, das in einem früheren Stadium, wie wir nach den literarischen Zeugnissen vermuten müssen, auch noch lange in der äginetischen Bronzetechnik fortgewirkt haben muß; die Traditionen der alteinheimischen Holzskulptur können nicht mit einem Male rückstandlos in der neuen Weise aufgegangen sein. Aber wo wir solche Elemente finden, müssen ihre Träger, um als äginetisch kenntlich zu sein, doch zugleich die Kennzeichen jener Kunstrichtung aufweisen, die in den Münchener Giebelfiguren so deutlich zutage treten.

Dieser Bedingung scheint die schöne Bronzestatuette eines Speerwerfers im Louvre zu entsprechen, deren Publikation und einsichtige Behandlung wir Kalkmann verdanken.[1] Ihr Fundort ist unbekannt, ihre Erhaltung fast ebenso vorzüglich wie ihre Arbeit, ihre Größe 0,455 m. Der nackte Jüngling schreitet in steif aufgerichteter Haltung mit dem linken Beine vor, hebt den eingebogenen rechten Arm hoch, wobei er Zeige- und Mittelfinger gestreckt hält, während die übrigen Finger zur inneren Handfläche gekrümmt sind. Wir müssen uns nun jene Finger in der gespannten Schlinge der ἀγκύλη, des an dem Wurfspeer befestigten Riemens, steckend denken, er schleudert vorschreitend den Speer ab; die Anspannung der Muskulatur des Körpers ist überraschend gut gelungen. Die Statuette gibt

[1] Arch. Jahrb. VII (1892), Taf. 4 S. 127 ff. Kekulé, Sitzgsber. d. Berl. Ak. XXIII (1904), S. 796.

sich demnach als eine verkleinerte Wiederholung des Siegerbildes eines Pankratiasten zu erkennen. In genauer Analyse der trotz der Kleinheit der Figur so auffallend scharf und deutlich angegebenen Muskelpartien hat ihr Exeget die augenfällige Übereinstimmung mit der Weise der äginetischen Giebelfiguren hervorgehoben und überzeugend nachgewiesen, wie hier die gleiche Auffassung der Körperformen noch in einem wesentlich früheren Stadium zutage tritt. Diese älteren Elemente treten jedoch noch schärfer an dem Kopfe der Figur hervor. Schon der dicke kurze Hals ist zwar muskulös, aber etwas unförmlich gebildet, das Gesicht erscheint breit und knochig, die Stirne niedrig und gedrückt, die Schärfe der Mund-, Nasen- und Augenbildung erinnert noch an die Tätigkeit des Schnitzmessers, und doch stimmt die Anlage der Frisur, sowohl die langgezogenen Strähne des nach vorn gestrichenen Haares, wie die Doppelreihe der kleinen die Stirne begrenzenden Löckchen, völlig mit der Art der Münchener Ägineten. Die Pariser Bronze gibt uns augenscheinlich eine treffliche Probe von altäginetischer Athletenplastik, sie gehört zweifellos noch dem sechsten Jahrhundert an, aber sie steht so völlig allein nicht, als man wohl bisher anzunehmen scheint. Eine schlagende Analogie zu ihrem Kopftypus bietet ein etwa halblebensgroßer, in Abgüssen verbreiteter, aber seltsamerweise bisher unpublizierter Bronzekopf aus Ariccia, einst in der Sammlung Despuig auf Schloß Raxa bei Palma, der sich jetzt mit den übrigen Antikenschätzen dieser Sammlung in der Kopenhagener Glyptothek Jacobsens befindet. Seine Erhaltung ist bis auf den fehlenden Hinterkopf ganz intakt.[1] Der Vergleich beider Köpfe läßt über den Ursprung aus derselben Werkstätte wohl keinen Zweifel aufkommen. Schon der kurze dicke Hals mit dem vortretenden Knorpel, der durch den Mangel der Anspannung natürlicher gebildet erscheint, zeigt die gleiche Formenauffassung, das Antlitz selbst bis in die letzte Einzelheit hinein völlige typische Übereinstimmung. Seine breite, kurze Bildung mit der niedrigen gleich begrenzten Stirn, den knochigen Wangen, dem scharfgeschnittenen Mund, der breiten leichtgeschwungenen Nase, kurz alles, selbst das sauber gebildete Ohr, findet sich dort wieder; das sagt der Vergleich der Werke weit besser, als es Worte vermögen. Auch die Haarbehandlung zeigt die weitgehendste Übereinstimmung, nur sind hier drei Reihen kleiner Löckchen, die sich auch jenseits der Ohren fortsetzen; aber die Strähne sind in der gleichen Breite mit gleichem Ausschnitt geführt, und die mit besonderer Feinheit gearbeiteten Löckchen zeigen jene plastische spitzauslaufende Schnecken-

[1] Hübner, Ant. Bildw. in Madrid, Nr. 820 »altertümlich an den Stil der Ägineten erinnernd«. Für italischen Ursprung macht man hier die Plattierung der hohlen Augenhöhle geltend; mit welchem Recht, ist mir nicht erfindlich. Sie wiederholt sich aber in der vorhergehenden Athletenstatuette wie in der folgenden Heraklesstatuette.

form, deren Bedeutung als stilistisches Kriterium wir noch zu würdigen haben. Vermutlich gehört auch dieser Kopf einer Athletenstatue an, über deren Motiv wir uns wohl besser jeder Vermutung enthalten. Vielleicht gelingt es aber, in einer dritten Bronze, die wir hier anreihen, von einem Götterbild des gleichen Ursprungsortes wie derselben Zeit eine monumentale Vorstellung zu gewinnen.

Es ist eine kleine trefflich gearbeitete Bronzestatuette des unbärtigen Herakles im Berliner Museum, etruskischen Fundortes, die ihr Herausgeber für altitalisch erklärt; vermutlich aus dem vom hellenischen Standpunkt allerdings befremdlich erscheinenden Zuge, wie das Löwenfell hier zerschnitten und als Schurz um die Hüfte gelegt erscheint.[1] Sehen wir vorläufig von diesem ab, so tritt uns trotz seiner Kleinheit die stilistische Zusammengehörigkeit dieses Herakles mit dem Pariser Pankratiasten und dem Kopf von Ariccia unverkennbar deutlich entgegen. Mit jenem verbindet ihn die gestreckte Haltung, der ebenso gehobene rechte Arm, welcher die Keule hier ähnlich schwang wie dieser den Wurfspeer, die Ansätze zu genauer anatomischer Durchbildung des Nackten, die wir uns in dem originaleren großen Werk ganz entsprechend gesteigert denken müssen, wie der kurze sehnige Hals dort seine schlagende Analogie findet. Von seinem ganz von der Doppelreihe von Spitzlocken umrahmten Kopfe brauchen wir nur zu sagen, daß er wie eine Verkleinerung des Kopfes von Ariccia anmutet. Wir würden, wäre dies hindernde Schurzfell nicht da, unbedenklich das Original unseres Figürchens dem gleichen Meister zuschreiben. Für das Problem, das dieses bietet, wird man sich an den unbärtigen Herakles des äginetischen Ostgiebels erinnern, der den abgeschnittenen Kopf des Löwenfells als Helmzierde trägt, — wurde doch aus diesem Grunde seine Deutung heftig aber erfolglos bestritten — aber es läßt sich doch nicht verkennen, so nahe diese Analogie liegen mag, Helmzierde und Schurz sind doch recht verschiedene Dinge. Und gerade dieses Schurzfell ist doch das sicherste Zeugnis des äginetischen Ursprungs dieses Heraklesbildes, denn die Tendenz, die wir modernen Betrachter damit in unserer Vorstellung unwillkürlich verbinden, und die es allein ist, die uns das Werk unhellenisch erscheinen läßt, sie ist genau die umgekehrte des alten Meisters, der enthüllen, nicht verdecken will. Die Freude an der Darstellung des nackten, von gestählter Muskelkraft erfüllten Körpers drohte ihm gerade bei dem Thema, an dem er begreiflicherweise sein Können am besten zu verwenden gedachte, die hüllende Löwenhaut, die er ganz nun einmal nicht missen konnte, zu vergällen. Da hat er sich kurz entschlossen und seinem Helden nur so viel davon gewährt, als ihm

[1] Furtwängler in Roschers Myth. Lexikon, Sp. 2150.

unumgänglich schien, der mochte das Stück so praktisch verwenden, als es sich nur gebrauchen ließ; nicht ohne Ostentation stützt er seine Linke auf diesen improvisierten Schurz.

Diese drei engverbundenen Bronzen, die nur auf einen Meister zurückgehen können, zeigen uns die äginetische Kunst in einem Stadium der Entwicklung, das wir in der Generation vor Glaukias, Anaxagoras und Onatas vermuten dürfen, die uns Kallon und Mikon repräsentieren, als die Traditionen des Holzstiles in der Bronzetechnik noch fortwirkten. Das alte Schema der »Apollines« in ihrer strammen Haltung ist noch nicht aufgegeben, es hat vielmehr eine neue Lebensberechtigung als Muskelfigur erlangt, und wenn wir an den Münchener Figuren in ihrer mannigfaltigen Bewegung die außerordentliche Beherrschung der anatomischen Durchbildung bewundern, so lehren uns diese Bronzen die Vorstudien am gestreckten Leibe kennen, die zu solcher Vollendung geführt haben. Vielleicht vermögen wir tastend einen Schritt noch weiter hinaufzudringen, es will fast scheinen, als ob diejenige der Frauengestalten der Akropolis, die in ihrem dorischen Gewande so viel vom alten Xoanontypus bewahrt hat, stilistische Eigentümlichkeiten in ihrem Kopftypus aufwiese, die einen Zusammenhang mit dem dieser Bronzen herstellen lasse, aber jedenfalls zuversichtlicher können wir den Schritt nach vorwärts wagen. Das British Museum besitzt aus der Sammlung des Lord Strangford, ehemaligen Gesandten in Athen, die Marmorstatue eines archaischen »Apollo«, die unter dem Beinamen ihres früheren Besitzers in der archäologischen Literatur bereits vielfach eingehende Würdigung gefunden hat.[1] Eine zuverlässige Fundangabe mangelt, angeblich stammt sie aus Anaphe; Arme und Unterschenkel fehlen, aber der Rest ist gut erhalten. Die Jünglingsfigur steht gestreckten Leibes, mit vorgesetztem linken Fuß; die herabgehenden Arme waren vorgestreckt, was die Hände hielten, wissen wir nicht, doch der Gedanke an ein Götterbild drängt sich vor dieser Figur kaum auf, wohl aber, und schon ihrem ersten kundigen Betrachter, der an »die Weise der Ägineten«. Er ist in eingehender Darlegung von Brunn begründet worden und darf als allgemein anerkannt bezeichnet werden, nur über die Art seines Verhältnisses zu den Münchener Ägineten schwanken die Meinungen ein wenig. Gemeinsam sind die Grundzüge der Formenauffassung; der Aufbau des Knochengerüstes tritt unter den dasselbe umkleidenden Muskelzügen klar und scharf hervor, die bestimmt umrissenen Muskeln greifen organisch ineinander, alles ist sauber, knapp und formal korrekt

[1] Catalogue Nr. 206. Conze, Arch. Anz. 1864, S. 164. Brunn, Sitzgsber. d. bayer. Akademie, 1872, S. 529 ff. Friederichs-Wolters, Nr. 89. Kalkmann a. a. O. S. 135. Julius Lange, Darst. d. Mensch. in d. ält. gr. Kunst, S. 39 Fig. 10. Brunn-Bruckmann, Taf. 51.

gezeichnet, nicht ganz mit jener allzudeutlichen Härte, wie sie die Münchener Figuren, besonders vom Westgiebel zeigen. Aber selbst in spezifischen Abweichungen von der Natur geht er mit jenen; so findet sich hier die kurze Brust, das deutliche Hervortreten des schwertförmigen Brustbeinfortsatzes, der doch nur bei starker Rückbeugung sichtbar wird. Darüber läßt sich freilich streiten, ob der geringere Grad von Prägnanz der Formensprache einen Fortschritt oder einen Rückstand bedeute, er läßt in der Tat beide Deutungen zu; für die erstere Anschauung hat man sich auf den Kopftypus bezogen, der bei nicht zu verkennender allgemeiner Übereinstimmung in der Behandlung der Augen, wie im ernsteren Ausdruck einen Fortschritt zeigt. Aber gerade hier tritt der Sachverhalt jetzt wohl klarer zutage. Trotz seines reinen Bronzecharakters, den Lippen und Augenränder deutlich hervortreten lassen, erscheint er als Fortsetzung des Typus, den uns die drei noch in den Traditionen des Holzstiles steckenden Bronzen zeigten; er wird durch eine volle Generation von jenen getrennt, und den Münchener Ägineten völlig gleichzeitig sein, aber er gehört zu einer andern äginetischen Werkstätte und stammt in direkter Linie von jenem Meister ab, dessen Eigenart wir soeben beobachtet haben. Das Gesicht des Strangfordschen Jünglings, gegen die länglichen der Münchener Gruppe gehalten, erscheint runder, so breit und scharf wie an dem Bronzekopf von Ariccia treten die Backenknochen nicht hervor, aber doch genugsam, um seine Abstammung erkennen zu lassen. Die Haarbehandlung teilt er aber sowohl mit den bronzenen als den marmornen äginetischen Gestalten. Überall tritt gleichmäßig dieselbe Manier, die kleinen Löckchen plastisch zu formen und spitz aus der Fläche herauszuarbeiten, im Kleinen wie im Großen deutlich entgegen. Diese Spitzlocken scheinen eine spezifisch äginetische Eigentümlichkeit zu sein und als solche ein wichtigeres Stilkriterium abzugeben, als so manches anatomische Detail, das man bisher dafür verwendet hat.

Es ist seltsam genug, wie nahe man der Nutzung desselben bereits gewesen ist; das eifrige Studium der äginetischen Bauchmuskulatur hat zu einer ähnlichen Beobachtung bezüglich der Schamhaare geführt, deren Tragweite nicht gar groß ist. Nun sind die zeitlichen Grenzen der gedrehten Löckchen des Haupthaares wohl auch ziemlich enggesteckte, aber eine ordnende Kraft zeigt dieses rein stilistische Kriterium doch. Ionisch und attisch sind die malerischen Flachlocken; so stark sie unter sich differenziert sein mögen, prinzipiell sind sie doch von der äginetischen Art verschieden. Der Barraccosche Kopf, die Jünglingsstatue vom Ptoon, um zwei hervorragende Beispiele falscher, aber fast allgemein geglaubter Zuteilungen an die äginetische Schule zu nennen, erweisen sich durch ihre Flachlocken als unäginetisch und geben der von uns aus andern Gründen

ausgesprochenen Zuweisung eine neue Gewähr, und um ein Beispiel der Umkehrung zu nennen, so sichern die deutlichen Spitzlocken der Tuxschen Bronze den ihr jüngst bestrittenen Platz an der Seite der Münchener Äginеten, während die Oppermannsche Bronze, die einst dem Herakles des Onatas gute Dienste leisten sollte, ihre Flachlocken neben die Tyrannenmörder hinverweisen, wo jene irrtümlich hingestellt ward. Wenn also dieses Kriterium sich hilfreich erweist, so dürfen wir seine Stichhaltigkeit auf eine neue Probe stellen, zu der der schöne archaische Zeusbronzekopf aus Olympia mit seinen zierlichen Spitzlocken Anlaß gibt.[1] Er ist von ungefähr gleicher Größe wie der Bronzekopf von Ariccia und wird ihm auch ungefähr gleichzeitig sein, aber stilistisch ähnlich sehen sich die beiden nicht. Es ist ein schmales Gesicht, das der keilförmige Bart noch langgezogener macht. Die Ausführung ist von vollendeter, altertümlicher Zierlichkeit, Bart wie Haupthaar fein graviert, letzteres ist in Form des Krobylos aufgebunden, ein sprechendes Zeugnis für ionischen Einfluß, aber von spezifisch ionischem Charakter ist in ihm nicht viel zu spüren, die Formengebung ist herb, das Knochengerüst nur mit dünnem Muskelfleisch bekleidet, das typische Lächeln fehlt hier, er wirkt ernst und hart. Aber wir werden zu seiner Zuteilung Vertrauen gewinnen, wenn wir sehen, daß er sich zu den bärtigen Äginetenköpfen jüngerer Richtung ähnlich verhält, wie der Kopf von Ariccia zu dem des Strangfordschen Jünglings; man neige ihn neben den des Sterbenden vom Ostgiebel in gleiche Richtung und man wird sofort in ihm dessen Ahnen erkennen.

So leitet er denn zur Betrachtung der äginetischen Giebelgruppen hinüber, die die Grundlage unserer Kenntnis der äginetischen Kunst bilden. Sie sind im Jahre 1811 entdeckt worden, als der englische Architekt Cockerell mit seinem Freunde Foster und dem bayerischen Architekten Baron Haller von Hallerstein, denen sich der schwäbische Landschaftsmaler Linckh anschloß, sich zu einer genauen architektonischen Untersuchung der Ruinen des dorischen Tempels auf dieser Insel verbanden. Sie hielten den an einem kleinen Hafen der Ostküste auf einsamer Höhe gelegenen Tempel für den des Zeus Panhellenios, mit Unrecht; später hat man darin das von Herodot erwähnte Heiligtum der Athena erkennen wollen, auch dem Herakles wurde er zugeteilt; jetzt hat uns eine in seinem Bezirke zutage gekommene Inschrift ihn als das von Pausanias erwähnte Heiligtum der Aphaia erwiesen.[2] Als sie die herumliegenden Blöcke vom Tempelbau umdrehen

[1] Olympia (Bronzen) IV, Taf. 1. Furtwängler, Textband, S. 9 f. Friederichs-Wolters, Nr. 311. Flasch in Baumeisters Denkm., S. 1076 Fig. 1276a, S. 1104 Q. Collignon, S. 326 Fig. 164. Den äginetischen Stilcharakter hat Flasch merkwürdig scharf hervorgehoben, ohne doch die sich daraus ergebende Konsequenz zu ziehen.

[2] Die Inschrift ist veröffentlicht und besprochen in Furtwängler, Vorläufiger Bericht

ließen, um sie zu vermessen, da traten die ersten völlig überraschenden Proben der Skulpturen zutage und die durch diesen Fund nun eifrig betriebene Durchsuchung der Trümmer ergab in 16 Tagen den ganzen nur in geringer Tiefe gelegenen Schatz. Er wanderte nun über Athen nach Zante, wo er versteigert werden sollte; Martin Wagner, der mit dem Auftrag des hochgesinnten Gründers der Glyptothek, des Kronprinzen Ludwig von Bayern, dorthin geeilt war, fand ihn nicht mehr, er war aus Angst vor Kriegsgefahren nach Malta in Sicherheit gebracht worden und Wagner konnte in Athen nur einige Gipsabgüsse sehen, aber da es an Bemühungen, den Schatz für Paris wie London zu erwerben, nicht fehlte, so schloß er den Kauf für 10,000 Zechinen = 120,000 Mark im Januar 1813 ab. Die glücklichen Finder waren, im Verein mit Stackelberg, in den Besitz der gleichfalls von ihnen im Jahr vorher entdeckten Skulpturen von Phigalia gekommen, die Wagner der Glyptothek entgehen ließ, und die nun als würdige Fortsetzung der Elgin marbles ins British Museum kamen. Erst 1815 konnte sie Wagner von Malta nach allerlei Fährlichkeiten nach Rom bringen, und dort schrieb er seinen Bericht, der von einer glänzenden Kennerschaft zeigt. Die Restauration wurde Thorwaldsen anvertraut, der die von ihm modellierten Ergänzungen in Marmor von untergeordneten Kräften ausführen ließ. Die Leistung hat damals höchlich befriedigt, und Thorwaldsen selbst bekannte, daß er seine Hand von der der alten Meister selbst nicht mehr unterscheiden könne; aber bei aller Achtung, die wir für sie als einer ihrer Zeit genügenden Leistung aufbringen können, haben wir doch nur den Wunsch, von ihr befreit zu werden, und dazu werden ja hoffentlich die neueren Funde Anstoß geben. Es stünde weit besser um unser Verständnis der Ägineten, wäre es zur Ausführung der Ergänzungen nicht gekommen; Canova hatte ein leuchtendes Beispiel gegeben, indem er die Parthenonskulpturen vor dem Schicksal der Restauration behütete; es lag etwas von Mißachtung der archaischen Meister darin, daß man nicht darauf verzichten wollte, ihr Werk dadurch »genießbar« zu machen. Die Restauration ward schon im Jahre 1817 beendet, aber erst 1828 gelangten die Ägineten in die Münchner Glyptothek, wo mittlerweile ein großer, glanzvoll geschmückter Saal für ihren Empfang hergestellt worden war. Sie

---

über die Ausgrabungen auf Ägina, Sitzgsber. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1901, S. 366 ff. auf S. 372 ff. Dagegen Fränkel, Rh. Mus. 1902 ff., dessen Gründe jedoch kaum stichhaltig sind, wie Furtwängler im selben Bande S. 252 ff. darlegt. Es sind übrigens auch noch andere Weihinschriften gefunden, die für Aphaia zeugen. Die Inschift spricht von der Errichtung des für die Aphaia erbauten Hauses und sagt »der Altar und das Elfenbein wurden hinzugemacht«. Sie gehört noch hoch in das sechste Jahrhundert und betrifft den Vorgänger des erhaltenen Tempels und sein elfenbeinernes Kultbild. Pindars Lied auf die Aphaia in Ägina (Pausanias II, 30, 3) wird man wohl mit Furtwängler als zur Einweihung des Neubaues gedichtet denken dürfen.

wurden dort aufgestellt, so gut es eben ging, und der starke Rest von Fragmenten, die nicht angefügt werden konnten, ihnen beigefügt. Von diesem Augenblick an hat sich eine weitschichtige Literatur um sie angesetzt.[1] Was uns Pausanias von äginetischer Plastik eingehender, als es sonst seine Art war, berichtet hatte, gewann nun aktuelles Interesse; das glückliche Zusammentreffen der monumentalen mit der literarischen Überlieferung hat auch diesmal einen ungeheuren kunstgeschichtlichen Gewinn ergeben; die wichtigste Ausbeute verdanken wir Heinrich Brunns eindringender stilistischer Untersuchung, aber ihn ganz zu erschöpfen, verwehrte der Zustand, den die Restauration geschaffen hatte, der den nun eifrig gepflogenen Untersuchungen über die Komposition dieser Giebelgruppen große Schwierigkeiten bereitete, indem sie die praktische Erprobung und Verwertung des reichen Materials an Fragmenten behinderte. Aber immer deutlicher brach sich das Bewußtsein Bahn, daß diese Schuld nicht die einzige uneingelöste sei, die auf dem erworbenen Schatze ruhte. Die an glänzenden Ergebnissen so reichen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben aus der alten Schatzgräberweise eine neue, streng methodisch durchgebildete, experimentelle Disziplin der Wissenschaft geschenkt. Die Art, wie Cockerell und seine Genossen zu ihrem Schatze gekommen waren, mußte nur zu deutlich an jene gemahnen. Hier blieb noch eine Pflicht zu erfüllen, die aller Vermutung nach eine ausgiebige Nachlese versprach; die Einsicht, daß sie in erster Linie dem Besitzer des Schatzes zukam, ist spät, aber glücklicherweise doch zur Tat gereift; wir verdanken Furtwänglers Energie den Entschluß des bayerischen Prinzregenten, den ganzen Tempelbezirk in Ägina methodisch frei zu legen, und die Ergebnisse dieser Ausgrabungen haben unser Wissen erheblich bereichert.[2] Für die dringende Frage nach der Komposition der Giebelgruppen haben sie freilich das von ihrem Urheber erwartete neue Material versagt, aber ihr Schweigen darf man ein beredtes nennen. Die beiden echten Köpfe, die wir nun an Stelle der von Thorwaldsen erborgten setzen können, sind so ziemlich der einzige Gewinn, den uns diese Ausgrabungen für die Münchener Giebelgruppen geboten haben. Aber es ist doch auch nicht gering zu schätzen, daß sie der Theorie von dem ursprünglich viel größeren Figurenbestande die Sanktion verweigert haben. Damit erscheint die Frage der Anordnung

[1] Eine annähernd vollständige Aufzählung der Literatur in Furtwängler, Beschr. d. Glyptothek, S. 77 ff.

[2] Wir besitzen über dieselbe nur Furtwänglers vorläufigen Bericht und harren der dort als bevorstehend angekündigten endgültigen Publikation. Aber die Resultate dieser Ausgrabungen scheinen auch für die Vorgeschichte der äginetischen Kunst der Blütezeit von hohem Interesse zu sein, da der Kult der Aphaia an diesem Orte in uralte Zeiten zurückreicht.

in der Hauptsache endgültig gelöst, obgleich immerhin wichtige Einzelheiten strittig bleiben, deren Lösung wir noch von praktisch anzustellenden Versuchen zu gewärtigen haben.

Ihrem Inhalte nach sind beide Giebeldarstellungen in engem Zusammenhang. Beide sind dem Ruhme der Aiakiden geweiht, beide stellen Kämpfe derselben vor Troja vor, in der Form der alten Aristeia, des Kampfes um einen Gefallenen, hier wie dort unter den Augen der schlachtenfrohen Göttin Athena. Im Ostgiebel war, wie die Anwesenheit des Herakles beweist, die erste Eroberung Trojas durch Aiakos' Sohn Telamon in Gemeinschaft mit diesem dargestellt, und Telamon ist hier die Hauptrolle zugeteilt; im Westgiebel tritt Aias, Telamons Sohn, als Held im zweiten troischen Kriege, dem der Ilias, auf, im siegreichen Kampfe um die Leiche des Patroklos oder die des Achill. Uns dünkt die letztere Annahme die wahrscheinlichere. Diese Tat des Aias tritt in der bildenden Kunst wie in der Dichtung als die meist gefeierte vor, und Achill war ja gleichfalls Aiakide; daß die Wunde am Knöchel nicht wie auf der bekannten chalkidischen Vase dargestellt ist, wird doch durch die Tatsache aufgewogen, daß Paris als der Schütze kenntlich gemacht ist.[1] Indes bei aller Übereinstimmung zwischen beiden Gruppen, die die Komposition einem Künstler zuweist, sind sie nichts weniger als einfache Wiederholungen, und in der Anordnung wie in der Formengebung treten zwei scharf unterscheidbare Künstlerindividualitäten hervor. Die bedeutendere ist die des Meisters des Ostgiebels, dem der vornehmere Platz mit Recht zufiel, wir werden vermuten dürfen, daß ihm der Gesamtentwurf angehört; die Ausarbeitung des Westgiebels, der eine schematischere Haltung hat, wird er einem Genossen übertragen haben, der seinem Schwunge nicht ganz folgen konnte und in gewohntere Bahnen einlenkte. Das Beispiel von Onatas und seinem Mitarbeiter Kalliteles liegt zeitlich und räumlich überraschend nahe, aber das Verhältnis von Schüler oder gar Sohn, wie es Pausanias dort annimmt, werden wir hier nicht vermuten können, denn der helfende, nicht der schaffende Meister trägt ältere Züge. Nun ist uns aber gerade, sehr zum Schaden des Gesamteindruckes, nur der Westgiebel so gut erhalten, daß wir ihn uns in Giebelform wieder aufzubauen vermögen.

Zehn seiner Figuren stehen im Saale der Glyptothek, rekonstruiert in der Reihenfolge, wie man sie sich damals in dem Giebel geordnet dachte, aber so leer und langweilig wie diese aussieht, ist die ursprüngliche doch nicht gewesen. Die Mitte nimmt Athena ein, behelmt in ruhiger Haltung, ganz von vorn mit Schild und Speer dargestellt, nur ihre Füße

[1] Gegen diese Deutung beruft sich Furtwängler auf das skythische Kostüm der Schützen auf »den alten Vasen«, aber das sind attische, und das Korps der Speusiner ist nicht äginetische Polizei.

machen für den Gefallenen vor ihr Platz, über die ionische Gewandung hat sie die Ägis geworfen. Die Haltung des Schildes lehrt, daß die Göttin ihren Schutz dem Vorkämpfer auf hellenischer Seite, Aias, angedeihen läßt, dem als Gegner auf troischer Seite wohl Aineas gegenübersteht. Aber zwischen beiden ist eine Lücke, in die man auf die Seite der Troer die erhaltene Gestalt eines nackten, vorgebeugt »Zugreifenden«, der den Leichnam des Helden zu sich hinüberziehen will, aus dem Ostgiebel versetzt hat, da von der zweifellos vorhanden gewesenen entsprechenden Figur hier nur Fragmente übrig geblieben sind. Wir verdanken Adrian Prachovs' eindringenden Untersuchungen die wertvolle Erkenntnis von einem zweiten Zugreifenden der Gegenseite.[1] Damit ist zunächst die unterbrochene Responsion der beiden Giebelflügel wieder hergestellt. Von dem Mittelpunkt des Kampfes wie des Giebels ab, den der von der Göttin beschirmte Leichnam des jugendlichen Helden bezeichnet, findet nun jede Figur an der gleichen Stelle gegenüber ihresgleichen. Die breite Bogenlinie, die die auf sie zustrebenden Vertikalen verbindet, sagt uns aber, daß auch durch diese Komposition, wie das Atelierwort lautet, »ein Ornament durchgeht«. Konrad Langes Theorie, der sich gezwungen sah, die Vorkämpfer zu verdoppeln,[2] zerstört sie gründlich; wenn auch sie Furtwänglers Ansprüchen noch nicht genug tun konnte, so hat sich dieser doch anerkennenswerter Weise das Dementi selbst aus dem Boden geholt. Die Giebelecken füllten die Gefallenen, in den Zwischenraum von diesen zu den Vorkämpfern kommt jederseits ein kniender Speerschleuderer und ein Bogenschütze, der hellenische ist natürlich Teukros, der bogengewandte Halbbruder des Aias, der asiatische — die verschwundenen Schuppen seiner Ärmeljacke und die wohl ähnliche Bemalung seiner Hose würden ihn dem »Perserreiter« der Akropolis noch enger annähern — ist Paris, der nur an Achills, nicht aber an Patroklos' Tod Schuld trägt; doch ist ihre Reihenfolge bestritten. Friederichs hat die Bogenschützen ins dritte Glied verwiesen, ihre Waffe trägt weiter, und die Speerschleuderer sind die natürliche Reserve der Vorkämpfer. Faßt man sie als Lanzenkämpfer auf, so begreift sich ihre geduckte Stellung nur aus dem Zwang des Raumes. Ist aber ihr Platz hier wirklich der vor den Bogenschützen gewesen, dann war es ein Fehler, den der Meister des Westgiebels allein zu verantworten hat, denn im Ostgiebel folgt der bogenschießende Herakles in der rechten Giebelecke unmittelbar auf den Gefallenen.

---

[1] Annali 1873, S. 140 ff. Mon. IX Taf. 57.

[2] Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1878, II, S. 1 ff., dagegen Julius, N. Jahrb. f. Philol. 1880, S. 1 ff. Konrad Lange, Arch. Zeit. 1880, S. 121 ff. Eine Schrift von A. Burckhardt, Basel 1879, über die äginetische Giebelgruppe ist mir nur aus dem Zitat bei Friederichs-Wolters und bei Collignon, S. 297 Anm. 4 bekannt. Eingehend hat über diese Fragen Arthur Schild, Die Giebelgr. v. Ägina, Leipzig 1895, gehandelt.

Vom Ostgiebel konnten nur fünf Statuen von Thorwaldsen aufgestellt werden. Ein kniender Bogenschütze, Herakles, gepanzert und mit dem Löwenkopfe als Helmzierde, ein Zugreifender und der Gefallene aus der linken Giebelecke sind in allem Wesentlichen vorzüglich erhalten, ein Gefallener, der wahrscheinlich in die Mitte gehört, und ein Vorkämpfer sind Torsi, denen Köpfe Thorwaldsenscher Faktur aufgesetzt sind. Die beiden sicher vorauszusetzenden geduckten Krieger sind leider verloren. Von der Mittelfigur der Athena ist gerade nur genug erhalten, um die künstlerische Überlegenheit des Meisters des Ostgiebels auch hier erkennen zu lassen. Im Kopftypus wie in der Haaranordnung entfernt sie sich von dem ionischen Schema, das dort zugrunde liegt, zu freier eigenartiger Auffassung. Auch ihre Aktion war wesentlich verschieden, sie verwendet die Ägis statt des Schildes, ein Zug, der ihrem Wesen angemessener ist. Und nun gar der Gefallene vor ihr. Hier hat Thorwaldsens Restauration in der kühnen Bewegung dieses rücklings Gestürzten, der sich im Fallen mühsam noch vor dem gänzlichen Zurücksinken mit dem Schilde aufstützt und sich dabei des Zugreifenden, der ihn spoliieren will, vergebens zu erwehren sucht, gegenüber allen Zweifeln Recht behalten. Er war zum Unterschiede von der entsprechenden Figur des Westgiebels gerüstet, er trug Beinschienen und wird wohl auch den Helm getragen haben, den Prachov fälschlich dem Zugreifenden in die Hand gab. Auch dadurch kommt in die Handlung ein stärkeres dramatisches Moment.

Der Gefallene der linken Giebelecke ist die berühmteste der äginetischen Giebelfiguren. Der vollendete Rhythmus der Linienführung täuscht uns über die auch hier noch nicht richtig angegebene Drehung des Oberkörpers hinweg, die treffliche Modellierung des mächtigen Leibes erscheint gegenüber der mageren Schärfe der Figuren des Westgiebels voller und weich behandelt, der den Leib überquerende Arm offenbart ein überraschend feines Raumgefühl, der Todeskampf des tapferen Kämpfers ist in diesem letzten Aufrichten wirksam zur Anschauung gebracht. Im Antlitz spiegelt er sich und in dem schmerzhaft verzogenen Mund, einer Variante des noch den Westgiebel beherrschenden und hier weichenden archaischen Lächelns. Von außerordentlicher Feinheit ist auch die Behandlung des Bartes, die die Masse durch eine Menge parallel gemalter Linien belebt. Die künstlerische Überlegenheit des Meisters des Ostgiebels offenbart sich im Großen wie im Kleinen. Die Komposition ist die freiere, die Figuren sind ein weniges größer und voller; besser in den Verhältnissen haben sie auch den Giebelraum besser gefüllt, die Formengebung mildert die scharf prägnante Ausarbeitung des anatomischen Details und zeigt gerade dadurch die sichere Beherrschung; die Stellungen der Gestalten sind dort eckig und steil, hier schwungvoll und elastisch, die Kopftypen fortgeschrittener und auch die technische Ausfüh-

rung bis in Einzelheiten, wie Gewandfalten und Haare, weit lebendiger. Aber alle diese Unterschiede heben die Einheitlichkeit nicht auf. Die Bedingungen von Zeit und Raum sind hier die gleichen, grundverschieden nur die beiden künstlerischen Persönlichkeiten, auf die sie wirkten. Der Meister des Westgiebels repräsentiert in musterhafter Weise die guten Traditionen der äginetischen Kunst. Er flößt uns unbedingte Achtung ein vor ihrer fast peinlichen anatomischen Wahrheitsliebe, ihrem energischen Streben, des Problems des bewegten Körpers Herr zu werden. Kein fühlbarer Zusatz individueller Art lenkt uns von diesem interessanten Studium ab, das Lob der Tüchtigkeit gebührt ihm uneingeschränkt, ein anderes dem Meister des Ostgiebels. Unwillkürlich fällt uns hier das von Pausanias über Onatas referierte Wort ein, das ihn als einen großen Künstler, trotzdem er Äginete war, bezeichnete. Klingt es doch wie auf ihn gemünzt. In ihm erscheint uns ein führender Meister, eine große bahnbrechende Persönlichkeit, die alles überbietet, was wir in unserem jetzt so ansehnlich gemehrten Schatz von bedeutenden und herrlichen wiedergewonnenen Originalen der archaischen Kunst besitzen. Brunn hat in seiner erwähnten Abhandlung ziemlich zuversichtlich die Namen Kallon und Onatas vorgeschlagen. Er hat die Erbauung des Tempels wie die Entstehung der Giebelgruppen in die Zeit kurz nach 480 angesetzt, indem er als Anlaß der Stiftung den nach der Schlacht von Salamis den Äginеten zuerkannten Preis der Tapferkeit ansah. So pindarisch der Gedanke ist, den Perserkrieg mit dem trojanischen und den Siegesruhm der alten Aiakiden mit dem frisch errungenen Lorbeerkranz zu paaren, zwingend ist er doch nicht, und als die Funde aus dem Perserschutt eine rückläufige Bewegung auf dem Gebiet der griechischen Kunstgeschichte ins Leben riefen, da war es so ziemlich das erste ihrer Resultate, den äginetischen Tempel samt seinem Giebelschmuck in das sechste Jahrhundert zu verweisen. Von Onatas konnte da keine Rede mehr sein, und von Kallon zu reden, lohnte es sich überhaupt nicht. Nun bricht sich immer mehr die Anschauung Bahn, jene Rückdatierung habe weit übers rechte Ziel hinausgeschossen, und gerade dieser, ihr erster großer und kräftig ausposaunter Trumpf hat sich als haltlose Hypothese erwiesen. Die Architektur des Tempels wie des neuentdeckten Propylaions, das seine Bedeutung steigert, bietet genug Anhaltspunkte für einen späteren Ansatz, und die stilistische Höhe der Ostgiebelskulpturen ist nun genauer meßbar geworden. Der Brunnsche Zeitansatz wird jetzt als »eben noch möglich« bezeichnet, aber zugleich auch auf den Sieg, den die Äginеten über die Athener und Korinther mit argivischer Hilfe im Jahre 487 erfochten, verwiesen, der als denkbarer Anlaß der Weihung des Tempels angenommen werden könnte. Aber auch dann würden die Skulpturen ziemlich nahe an das Datum von 480 heranrücken, das für die Akropolisfunde eine feste

Grenze bildet. In der obersten Schicht derselben, die ihren letzten Jahresring bildet, sahen wir die gleiche Wandlung vor sich gehen, die wir hier zwischen West- und Ostgiebel beobachten konnten, das archaische Lächeln weicht einem ernster gehaltenen Ausdruck. Wir dürfen demnach diesem Datum den größten Näherungswert zugestehen. Damit fallen aber diese Giebelgruppen in die volle Blütezeit der äginetischen Plastik, und die Vermutung, Onatas für den Meister des Ostgiebels zu halten, bleibt zwar ebenso zu beweisen und unbeweisbar wie vordem, aber ihre Möglichkeit ist nicht mehr ausgeschlossen, und so wird sie sich denn von selbst wieder aufdrängen. Die literarische Überlieferung von den Werken des Onatas bietet uns in seinen großen Gruppen doch manches, was in dieser Komposition wiederkehrt, wie den glücklichen Anschluß an die Dichtung und auch das Undramatische der Handlung, deren Charakter freilich verkannt wird, wenn man sie zu einem dichten Kampfgewühle ergänzen möchte, aber sie schildert ihn doch als einen großen Künstler, der das Mittelmaß seiner Zeitgenossen gewaltig überragt. Nun mag der Meister des Ostgiebels wie immer geheißen haben, und mag sich auch künftig kein Anhalt ergeben, dies Geheimnis zu lüften, dies Urteil paßt auf ihn so gut wie auf diesen.

Zur rechten Würdigung der ursprünglichen Wirkung der Giebelkomposition, die jetzt durch die Restauration so schwer beeinträchtigt ist, fehlt uns nicht bloß die tektonische Umrahmung, deren Gesetzen sie ganz anders entsprach, als die bisher betrachteten, sondern auch die Mitwirkung der Farbe, deren bei ihrer Auffindung noch deutlich vorhandene Spuren jetzt fast ganz verblaßt sind. Die Rückwand des Giebels war blau, die Plinthen rot bemalt. Wie diese beiden Farbentöne die Architektur des Tempels beherrschten, so kehrten sie auch hier wohl in möglichst gleicher Verteilung wieder, an Helmen, Schilden, wie Gewändern. An diesem Verluste nimmt unsere Wißbegierde stärkeren Anteil als unser Kunstempfinden; auch die Haare, Lippen und Augensterne waren bemalt, die Angriffswaffen, Wehrgehänge, Köcher waren aus Metall hinzugefügt, Haarlocken, Ägisschlangen und anderes aus Blei gedreht.

Die Marmortechnik der Giebelfiguren zeigt eine staunenswerte Geschicklichkeit, ihr Material ist die feinste Sorte parischen Marmors. Fast ohne alle Stützen sind die bewegten Figuren herausgearbeitet, und wo frei herausstehende Einzelheiten Stückung erforderten, ist diese mit völliger technischer Meisterschaft vollzogen. Das ist uns neu; denn die äginetische Schule war wesentlich Bronzeschule, von ihren Leistungen in der Marmortechnik hören wir nichts, und die monumentale Überlieferung hat diese Kunde kräftig bestätigt. Indes die Giebelfiguren setzen sich mit dieser doch nur in einen scheinbaren Widerspruch. Gedacht sind sie, trotz der

Ausführung in Marmor, für Bronze; alle Eigentümlichkeiten des Bronzestiles treten in ihnen förmlich greifbar hervor, die Wirkungen, die eine malerischer empfindende Zeit dem Marmor zu entlocken verstand, sind hier noch unentdeckt. Die ganze Art der Ausführung ist nur nach gleich großen Tonmodellen, wie sie für den Guß herzustellen waren, denkbar, und die originale Handschrift der Meister wurde mit genauester Sorgfalt in den Marmor übertragen; daß sie es selber taten, ist bei der fortgeschrittenen Arbeitsteilung in dieser Zeit unwahrscheinlich, und durch den Umfang der Gruppen fast ausgeschlossen. Wir haben uns das Verfahren bei ihrer Anfertigung ähnlich dem zu denken, das bei ihrer Restauration stattfand; in den so trefflich geschulten Steinmetzen werden wir wohl kaum Landsleute und Schüler der Meister, sondern wohl Parier annehmen dürfen, die diese Technik von Jugend auf in den Steinbrüchen übten, die den Reichtum ihrer Insel ausmachten.

Auch jenseits der Münchener Giebel sind es Bronzemonumente, die uns den Weg weiter führen. Das Neapler Museum bietet uns unter den zahlreichen herrlichen Bronzefunden aus der Villa der Pisonen einen Kopf, dessen nahe Beziehungen zur äginetischen Kunst schon vielfach Beachtung gefunden haben.[1] Die Büstenform würde leicht an eine Kopie denken lassen, für die der originale Stil keinen Anhalt bietet, doch ist sie nur ein abgetrenntes Stück einer Statue, welches, da diese vermutlich für den Geschmack des Kunstliebhabers zu schlecht erhalten gewesen sein wird, durch solche barbarische Zurichtung mundgerecht gemacht werden sollte. Die feste Tektonik des Knochengerüstes vereint sich hier mit einem die archaische Schärfe bereits wirksam abtönenden Gefühl für die Behandlung des Fleisches, die physiognomische Ähnlichkeit mit dem Herakleskopfe, wie mit dem des Zugreifenden aus dem Ostgiebel, ist groß genug, um die gleiche Meisterhand wahrscheinlich zu machen, reicht sie doch noch in die feine Bildung des Ohres hinein, die bis in die letzte Einzelheit mit dem Typus vom Ostgiebel übereinstimmt. Die Haaranordnung ist bei grundsätzlicher Übereinstimmung doch reicher. Unter dem über der Stirn geknoteten Doppelzopf endigt das glattgestrichene Haar vorne in einer Masse feingedrehter »Korkzieherlocken«, man hat wohl mit Recht wegen dieser prächtigen Frisur an Apollo gedacht. Nun hat Studniczka als nächsten Verwandten dieses Kopfes einen Kolossalkopf der Sammlung Torlonia herangezogen, der »durch alle Modernisierung hindurch, die ihm die Kopistenhand angedeihen ließ«, noch als solcher kenntlich blieb. Seine Vermutung, in diesem eine Kopie des Apollokolosses von Onatas zu sehen, ist

[1] Rayet, Mon. de l'art. ant. I, Taf. 26. Comparetti und de Petra, La villa Ercolanese, Taf. 7, 1. Collignon, S. 303 Fig. 150. Friederichs-Wolters, Nr. 229. Lange, Ath. Mitt. VII (1882), S. 203. Studniczka, Röm. Mitt. II (1887), S. 105 Anm. 47.

bestechend, und der sich dann von selbst ergebende Schluß auf den Meister des Ostgiebels würde ihre Bedeutung noch steigern.

Ein kleines Meisterwerk archaischer Bronzekunst im Museum von Tübingen aus der Sammlung Tux[1] ist schon von ihrem ersten Erklärer Grüneisen in stilistische Beziehung zu den Ägineten gebracht worden und hat seitdem eifrige Beachtung auch unter diesem Gesichtspunkte gefunden. Die Deutung der außerordentlich bewegten Situation auf die Stellung eines Wagenlenkers, der mit plötzlichem Ruck die Zügel anzieht, und der Helm, der für das Anathem eines Wagensiegers so wenig geeignet erscheint, ließen an eine mythische Persönlichkeit denken und die Namen Amphiaraos oder Baton in Vorschlag bringen, die freilich bald wieder aufgegeben wurden. Die richtige Erklärung, die auch Konrad Lange gefunden hatte, wurde von Fr. Hauser eingehend nachgewiesen. Die Figur trug den Schild an der Linken, von dessen Anfügung sich noch deutliche Spuren zeigen; es ist ein Hoplitodrom, der in vollem Laufe das Ziel erreicht hat und nun den Schild zurückwirft und die Beine einknickt, um plötzlich Halt zu machen. Wie in dieser Bewegung das Moment des Sieges prägnant zum Ausdruck kommt, so erfüllt diese selbst durch die Biegung und Wendung des Oberkörpers, durch die Vor- und Rückwärtsstreckung der Arme, wie das Vorbeugen des Kopfes die ganze Gestalt mit lebendiger Energie. Wir besitzen in ihr eine treue Verkleinerung eines gefeierten Siegerbildes. Aber mit der Statue des Waffenläufers Epicharinos von Kritios und Nesiotes und deren Kunstrichtung, an die sich Hauser sehr zur Unzeit gemahnt fühlt, hat die Tuxer Bronze nichts zu tun, ihr äginetischer Stilcharakter ist geradezu evident. Das äußere Kennzeichen, die Spitzlocken, tritt hier nur als willkommene Bestätigung zu der Summe der übrigen Indizien hinzu. Echt äginetisch ist die wundervolle Kühnheit der Bewegung, die in jener Zeit nur dort ihresgleichen hat, die der stabilen Energie der Hagelaidasschule das Problem der labilen entgegenstellt, die knappe Formenbehandlung mit ihrer exakten Wiedergabe des Muskelspieles, und nun gar der bärtige Kopf, der so deutlich an die des Ostgiebels gemahnt. Man hat hier nicht mit Unrecht einen weiteren Fortschritt in der gleichen Richtung erkannt, aber die zeitliche Differenz ist gewiß nur eine kurze. Was die äginetische Kunst auf ihrem Höhepunkte, im Athletenbild, zu leisten vermochte, das stellt uns die Tuxsche Bronze klar vor Augen. Der Weg, der von dem Pariser Speerwerfer zu ihr führt, ist gerade das Stück des Ganzen, das im Sonnenlicht liegt, darüber hinaus läßt er sich monumental bisher nicht weiter verfolgen; aber am Ende der dritten Ge-

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 90. Jahrb. I (1886), S. 163 ff. (Schwabe). Jahrb. II (1887), S. 95 und Jahrb. X (1895) S. 182 (Hauser), Collignon, S. 305 Fig. 152. Brunn-Bruckmann, Taf. 351 b.

neration, der ihn beschließt, halten wir mit ihr doch nicht. Wesentlich der gleichen Zeit gehört eine zweite noch kleinere, aber gleich vorzügliche Probe äginetischer Athletenplastik an. Eine Kleinbronze des British Museum,[1] Nr. 212 (Taf. II), aus der Sammlung Woodhouse stellt einen bärtigen Faustkämpfer dar, in festem breitem Stand mit zurückgebogenem Oberkörper, er streckt die linke Faust wie zur Parade vor und hält die rechte zum Angriff bereit. Die Riemen, die in der kleinen Nachbildung fehlen, haben wir uns an dem großen Siegerbild, das sie getreulich wiedergibt, hinzuzudenken, aber die Aktion selbst wird dadurch nicht fraglich. Der Verfasser des Kataloges des British Museum, der diese mißverstand, hat auch auf Herakles geraten und zum stilistischen Vergleich den Harmodios der Tyrannenmördergruppe herangezogen, aber dieser Hinweis ist hier ebenso verfehlt, wie an der Tuxer Bronze. Die trotz der Kleinheit der Figur mit verräterischer Deutlichkeit am Haupt- und Barthaar, wie an der Pubes sichtbaren »Spitzlocken« weisen den rechten Weg, und alle stilistischen Indizien bestätigen nur den äginetischen Ursprung. Die schmalen Hüften, die kurze, steile Brust, die prägnante Wiedergabe der Muskulatur bis auf die vom Nabel ausgehende linea alba, wie die energische Bewegung und Wendung weist dorthin. Auch dieses Athletenbild gibt uns ein großes Meisterwerk wieder, dessen Meisternamen in unserer literarischen Überlieferung vermutlich erhalten sein wird; der Fundort Korfu legt eine Vermutung nahe, der wir uns nicht zu entziehen vermögen. Vom Ägineten Glaukias haben wir unter den drei überlieferten olympischen Siegerstatuen die des durch zwei Olympiaden siegreichen Faustkämpfers Philon aus Korkyra.[2] Dies Zusammentreffen sieht nicht wie ein zufälliges aus, und jedenfalls ist es eine würdige monumentale Belebung, die diese Bronzefigur aus Korkyra dem literarischen Bilde dieses weitberühmten äginetischen Meisters leiht.

Für das äginetische Götterbild dieser Zeit versuchen wir die prächtige Poseidonbronze von 1,18 m Höhe im Athener Nationalmuseum zu verwerten. Sie wurde vor kurzem in einem kleinen Hafen des korinthischen Golfes nächst Platää von Fischern in Stücken herausgezogen, die sich zu einem Ganzen, dem nur die Arme fehlen, zusammenfügen ließen.[3] Eine Weihinschrift an seiner Basis in altböotischem Alphabet und Dialekt sagt

---

[1] Catalogue Nr. 212, Taf. II, 3. Joubin, La sculpt. gr., S. 139 Fig. 42.

[2] Philon fehlt in der mit Olymp. 75 beginnenden Liste, in deren erster Olympiade Theagenes siegte, er muß also wohl unmittelbar vorangestanden haben.

[3] Eph. arch. 1899, Taf. 5, 6 S. 58 ff. (Philios). Auch bei Joubin, S. 100 ff. Fig. 23, 24, 25, wo Lechat zitiert wird, der sich auch für den äginetischen Ursprung erklärt hat, wie ich nachträglich finde. In die nächste Nähe gehört auch der dort Fig. 28 u. 29 abgebildete Hermeskopf der Samml. Jacobsen. Arndt, Taf. XII.

uns nur, daß sie ein Weihgeschenk an Poseidon war. Die fein ausgeführten »Spitzlocken« zwingen uns, sie auf ihre äginetische Herkunft hin zu prüfen. Vorzüglich erhalten ist nur ihr Kopf, der Körper ward vom Seewasser arg mitgenommen. Da aus den erhaltenen Ansätzen die Richtung der Arme feststeht, so ist die Ergänzung Gilliérons, der ihm einen Fisch in die vorgestreckte Rechte und den Dreizack in die hochgehobene Linke gibt, im wesentlichen gesichert. Nur ist es eigentlich selbstverständlich, daß er sich auf diesen Dreizack nicht stützen konnte, wie das im Sinne einer späteren Kunst ergänzt ist, sondern daß er ihn geschwungen hat, wie Herakles seine Keule. Die Bewegung ist voll Energie und rhythmischer Linienführung. Die anatomische Durchführung läßt der traurige Zustand der Erhaltung nicht mehr bis ins einzelne verfolgen, aber das Vorhandene genügt wenigstens, sie als ursprünglich vorhanden erkennen zu lassen; und die schmalen Hüften, die kurze, stark vorgeneigte Brust, der runde, dicke Hals sprechen deutlich für Ägina, noch deutlicher aber der Kopftypus, Haar- und Bartbehandlung. Der verdienstvolle Herausgeber hat auf dem Zickzackwege seiner stilistischen Untersuchung, die ihn schließlich seltsamerweise nach Athen geführt hat, mit richtigem Takte den olympischen Zeusbronzekopf herangezogen; der Vergleich mit den bärtigen Köpfen des äginetischen Giebels und dem der Tuxschen Bronze liegt doch näher, als selbst der mit dem Bronzekopfe von der Akropolis. Am faßbarsten tritt die Übereinstimmung in der Behandlung des Haupt- und Barthaares hervor; auch hier bestehen die Strähne aus einer Menge von parallel gewellten, eingravierten Einzelhaaren, die uns wohl eines weiteren unschwer zu liefernden Indizienbeweises entheben. Die Kunde, die uns diese Poseidonstatue bietet, daß sich die lebendigen Einwirkungen äginetischer Bronzekunst auch auf Böotien erstreckte, ist erwünscht, so wenig sie überrascht. Dort fand sich die Persönlichkeit, die den abgerissenen Faden in eigenartiger Weise weiter gesponnen hat. Meister Myron hatte wirklich nicht nötig, jenes alte Holzbild in Ägina, das ihm ein Versehen zugeteilt hat, zu fertigen, um dabei gelegentlich eine Anschauung von äginetischer Plastik zu gewinnen; die drängte sich damals allenthalben entgegen. In ihrer kurzen Glanzzeit hat die äginetische Kunst eine tiefeingreifende Umwälzung hervorgerufen und für alle Zeiten Bleibendes geschaffen. Bei Beginn derselben steht sie völlig unter dem Banne der ionischen Kunst, deren froher, malerisch angehauchter Naturalismus die geistige Superiorität nicht verkennen läßt; aber ihre feste Tradition befähigte sie doch, ihre Eigenart zu wahren und der neuen Technik deren Stempel aufzudrücken, und nicht nur in der Bronzemischung, die ihren Namen behielt; sie haben den Bronzestil in seiner ganzen Strenge wie in seiner ganzen Freiheit ausgebildet. Das von der ionischen Kunst angebahnte Verständnis des anatomischen

Baues der menschlichen Gestalt haben die äginetischen Meister systematisch und gründlich durchgebildet. Wüßten wir aus Pindars Siegesliedern nicht, wie eifrig der athletische Sport in Ägina gepflegt wurde, wir könnten es den Naturstudien der äginetischen Künstler entnehmen, die nur an lebenden, energisch bewegten Körpern gemacht werden konnten, und in der Wiedergabe der kühnsten Bewegungsmotive können sie sich gar nicht genug tun. Das ist das Hauptproblem ihrer Kunst. Dazu reichte aber das bloße Studium der Muskelzüge nicht aus, auch das Funktionieren der Gelenke mußte klar ergründet werden. Da ist es ein jedenfalls beachtenswertes Zusammentreffen, daß der alte starre Topfhelm nun bewegliche Wangenschirme erhält, die sich im Scharnier drehen. Diese Übertragung des Gelenkmechanismus bleibt eine der größten technischen Leistungen dieser erfindungsreichen Zeit, wenn sie auch ihre volle Ausnützung in der Antike nicht gefunden hat; aber an den Helmen der Ägineten erscheint diese Neuerung zuerst. Der hohen, formalen körperlichen Vollendung gegenüber steht ein für unser Empfinden stark fühlbarer Stillstand in der Wiedergabe des Geistigen, für welches wir ja das Wort »Ausdruck« monopolisiert haben. Aber im antiken Lichte ist diese Differenz so wesentlich nicht, und vor allem ist sie nichts für die äginetische Schule Charakteristisches. Das Schwinden des archaischen Lächelns bezeichnet auch hier den Stimmungsumschwung, den die Reaktion gegen die ionische Art im Hellas hervorruft und der sich um 480 auch in Attika Bahn bricht. Aber nur hier oder in Sikyon können wir den Sitz dieser Reaktion suchen, und wahrscheinlicher wohl hier. Doch ist es gerade die hohe formale Vollendung, die jene Enttäuschung hervorruft und wohl auch im späteren Altertum hervorgerufen haben mag.

Die äginetische Kunst hat mit dem Problem, das sie gelöst hat, auch ihre geschichtliche Aufgabe erfüllt; es war ihr nicht vergönnt, sich zu überleben, ja nicht einmal die Wege, die sie gewiesen, zu Ende zu gehen. Wie ihrer Heimat, so ward auch ihr der Ruhmeskranz zugleich zum Todeskranz, und wenn der Fall jener Athen von seinem gefährlichsten Rivalen erlöste und für dessen staatliche Entwicklung eine unerläßliche Vorbedingung war, so hat der Fall dieser das Aufblühen der alten Dädalidenschule mächtig gefördert, indem er sie von dem siegreichen Nebenbuhler befreite. Sie konnte nun ungestört ihren Ponderations- und Proportionsproblemen weiter nachgehen und die Athletenplastik, die für solche Studien ein reiches Feld bot, fast als ihre Domäne in Anspruch nehmen. Wir werden noch sehen, welch großartige Leistungen sie auf diesem Gebiete vollbracht und wie die attische Kunst nun ganz gelegentlich, freilich aber nicht ohne Erfolg, in dieses hinübergegriffen hat. Die volle freie Entwicklung, die dieser beschieden war, und die sie den höchsten Aufgaben alter Kunst

siegreich entgegenführte, war aber doch geschichtlich nur dadurch möglich, daß Sikyon und Ägina die notwendige Vorarbeit der Bewältigung der formalen Grundprobleme in einer so gründlichen Weise geleistet haben und sie deren Resultate nur zu übernehmen brauchte, wie sie ihr ionisches Erbe übernahm. Sie hat schließlich alle die Kräfte zusammengefaßt, die im Werdestadium der griechischen Kunst tätig waren; von diesem aber gibt uns die äginetische, die sich in ihm ausgelebt hatte, nicht bloß das deutlichste, sondern auch das prächtigste Bild; in ihr erscheint die volle Jugendkraft der hellenischen Plastik wie festgehalten in abgeschlossener geschichtlicher Umrahmung.

Siebentes Kapitel

Die Meister der Plastik in der Generation vor Phidias

Mit dem Doppelsiege von Platää und Mykale brach für Hellas ein neuer Tag an. Die weltgeschichtliche Entscheidung zwischen Orient und Okzident war gefallen. In heißem Ringen war die ungeheure Macht des Großkönigs dem kleinen und so vielfach geteilten Hellenenvolke erlegen, die erdrückende Last der fremden Invasion war abgeschüttelt, Ionien befreit und im Westen der Angriff der mit Persien verbündeten Karthager auf die Stammesbrüder in Sizilien abgeschlagen. In dem Feuer der höchsten Anspannung der nationalen Kraft war die hellenische Kultur geläutert und gestählt worden, und so vergänglich die politischen Schöpfungen gewesen sind, die ihm entstiegen, das Bewußtsein ihrer geistigen Weltmacht hat sie niemals mehr verlassen. War doch der gewaltige Kampf, der soeben ausgefochten war, ein Sieg des hellenischen Geistes über die materielle Wucht des Orientes; und Vorkämpfer war in demselben die geistige Vormacht von Hellas, Athen. Wie ihm nun die Führung auf dem politischen Gebiete von selbst zufiel, so hat es auch zielbewußt die Leitung auf dem geistigen Gebiet festgehalten. Auf dem der bildenden Kunst ergab es sich zunächst aus dem Bedürfnis, die zerstörte Stadt in glänzender Weise wieder erstehen zu lassen und ganz besonders die Burg mit ihren Tempeln und Weihgeschenken großartig neu zu gestalten zum Sinnbild der neugewonnenen Macht des Staates. Wie man das anfing, hat uns zu unserer freudigen Überraschung die Durchmusterung des Perserschuttes gezeigt. Die zerschlagenen Trümmer wieder geduldig zusammenzufügen, wie wir Moderne es nachträglich tun, das ließ man einfach sein; man bettete sie zu Grabe und planierte damit den Boden der Akropolis, so gut es ging, um für die neueren Herrlichkeiten Platz zu gewinnen, oder verbaute in die Stadt- und Burgmauern, was sich dazu bequem bot. Das geschah in aller Eile; aber die gewaltige Neuschöpfung Athens, das nicht bloß zur uneinnehmbaren Feste, sondern auch zu einer alles bisher Dagewesene an künstlerischem Schmucke übertreffenden Metropole werden sollte, in die der Piräus eben-

so einbezogen werden mußte, wie die Akropolis, bedurfte einer planmäßigen, großzügigen Tätigkeit, deren die ursprünglichen Pläne weit überbietenden Abschluß erst die zweite Generation vollziehen konnte. War schon seit den Tagen der Pisistratiden der Zuzug fremder Künstler nach Athen ein starker, so nahm er jetzt naturgemäß noch größere Dimensionen an. Aber gerade in dem lebhaften Kunstbetrieb jener Tage war eine spezifisch attische Kunst herangereift, und mit dem Entstehen und Erstarken des attischen Reiches hat sie die Festigkeit gewonnen, sich an den großen Aufgaben, die ihr gestellt waren, zur vollen Blüte zu entfalten, und wie sie sich aufnahmsfähig zeigte, auch bald die tiefeingreifendste Wirkung auf das gesamte hellenische Kunstleben ausgeübt. Von der reichen öffentlichen Bautätigkeit an Hallen und Heiligtümern, die sofort angesetzt hat, erfahren wir nicht viel; zunächst galt es, den Mittelpunkt der Stadt, den Marktplatz, auszugestalten und den rettenden Göttern den monumentalen Dank abzustatten. Ihre künstlerische Ausschmückung haben so manche dieser Bauten durch die Gemälde Polygnots und seiner Genossen gar bald erhalten. Berühmt ist durch sie vor allem die Halle geworden, die Kimons Schwager Peisianax errichtete, nach ihnen im Volksmunde die bunte genannt; neben ihr ward das eherne Standbild des Marktgottes aufgerichtet, der Hermes agoraios, eine der populärsten Statuen Athens.[1] Das Archontat des Kebris, unter dem seine Aufstellung stattfand, fällt vor dem Persersturm, und da ist es doch kaum denkbar, daß er der Zerstörung entgangen wäre; aber da auch das nach diesem auf der Akropolis neu errichtete Denkmal des Sieges vom Jahre 506 über die verbündeten Böoter und Chalkidier, das große eherne Viergespann mit seiner Inschrift, schon von Herodot für das ursprüngliche, dessen Reste wir jetzt besitzen, gehalten wurde, so wird wohl hier das Gleiche anzunehmen sein. Wir besitzen noch eine lustige Schilderung dieses Götterbildes. In Lukians Zeus Tragödus wird uns eine Götterversammlung vorgeführt, deren Teilnehmer in den Gestalten, die ihnen große Künstler verliehen haben, erschienen sind. In diese vornehme Gesellschaft kommt plötzlich in aller Eile der Hermes vom Marktplatz hereingestürzt, fein liniiert, das Haar in altmodischer Weise aufgebunden. Dabei denkt man sofort an den Krobylos, der für den vorpersischen Hermes trefflich passen würde, namentlich aber für diesen Gott, der den Übergang zu dem um den Kopf gewundenen Doppelzopf nicht mitgemacht hat, und auch jetzt nicht verwunderlich wäre, ganz schwarz von Pech, da er Tag für Tag von den Bildhauern abgeformt wird. So verheißungsvoll das klingt, eine Kopie dieses Hermes haben wir bisher

[1] Die Nachrichten über diese Statue bei Milchhoefer, Schriftqu. zur Topogr. in Curtius, Stadtgesch. von Athen, S. XXXIII. Die Literatur bei Hitzig-Blümner, Pausanias I, S. 198 f.

nicht entdecken können; auch ist es vergebens, über seinen Meister Vermutungen anzustellen.

Die attische Plastik dieser Zeit wird uns durch die Namen Hegias, Kritios und Nesiotes repräsentiert, und diese drei Namen hat auch Lukian herangezogen[1] als die echten und rechten Vorbilder für Archaisten; und darauf mußte sich der ehemalige Bildhauer, dem wir die feinsten aller antiken Kunsturteile verdanken, wohl verstehen, und auch bei Plinius stehen sie in enger Verbindung, wenn auch falsch datiert, mit Alkamenes zugleich als Rivalen des Phidias. Untrennbar miteinander sind Kritios und Nesiotes verbunden, die firmenhaft signieren, wie ihre auf der Akropolis gefundenen Inschriften zeigen; vermutlich sind sie Brüder gewesen. Pausanias nennt nur den ersteren und knüpft an diesen eine fünf Generationen lange Schülerreihe an, die vom Ruhme ihrer Werkstatt Zeugnis gibt. Auch von Hegias wird uns ein Schüler überliefert, Phidias. Er ist für uns der einzige feste Ruhmestitel des Meisters, von dessen Eigenart uns bis jetzt keine zuverlässige Probe überliefert ist, die seiner Schattengestalt monumentales Leben verleihen könnte. Dagegen sind uns die Meister der zweiten Tyrannenmörderstatuen durch die Neapler Wiederholung dieses Werkes nahe gerückt. Die Zweifel über die Urheberschaft derselben berühren uns nicht mehr, haben wir sie doch gelegentlich der Behandlung der Antenorfrage genugsam beleuchtet. Die Neuerrichtung dieser Statuen war für das befreite Athen die dringlichste Herzensangelegenheit. Sie muß sofort in Angriff genommen worden sein, denn schon der Archon des Jahres 477/76 (Ol. 75. 4), Adeimantos, vollzog ihre Aufstellung; gewiß war das Meisterpaar damals schon in hohem Ansehen und Antenor kaum mehr unter den Lebenden. Alexander oder einer seiner Nachfolger — es werden Seleukos und Antiochos genannt — hat dessen Werk den Athenern zurückerstattet, die es, da sein ursprünglicher Platz besetzt war, neben jenem des Kritios und Nesiotes aufstellten und nun zwei Paare von Tyrannenmördern besaßen. Aber das früh verschollene Werk konnte den Vorsprung an Ruhm, den es seinem Nachfolger gelassen, nicht wieder einholen, man scheint sich nicht sonderlich darum bekümmert zu haben, die offizielle Rolle behielten die jüngeren Tyrannenmörder. Auf Münzen, Marken, Thronsesseln, Vasen, als Schildzeichen ihrer Göttin haben attische Künstler dieses Wahrzeichen der Freiheit, wo es nur immer ging, angebracht, und nach einem Teile dieses sich stets mehrenden Vorrates an Nachbildungen ist es Friederichs gelungen, im Jahre 1859 in zwei Marmorstatuen aus farnesischem Besitze in der Galerie der Meisterwerke des Neapler Museums, die als Kämpfer einander gegenübergestellt waren, die

[1] Rhet. praecept. 9 = Overbeck, Schriftqu. Nr. 453. Vergl. Nr. 452—466. Die Inschriften Löwy, Nr. 38—40, Lolling 58—61.

Kopien dieser Tyrannenmörder zu erkennen.[1] Dem Harmodios hat sein hochgehobener rechter Arm, der wie der andere und die seines Genossen verloren ist, doch im Falle den herrlichen Kopf gerettet, während dem Torso des Aristogeiton vom Ergänzer ein sehr schöner antiker Meleagerkopf aufgesetzt ward, der ins vierte Jahrhundert gehört und dessen Formensprache spricht; der echte Kopf war bärtig, und gewöhnlich wird den Abgüssen ein solcher stilistisch ungefähr passender aufgesetzt, womit die künstlerisch wohl erträgliche, aber die wissenschaftliche Betrachtung störende Differenz gemildert wird, auf deren völlige Beseitigung wir noch hoffen dürfen. Die Kopien gehören zu den besten, die wir aus dem Altertum besitzen, nur müssen wir uns die stützenden Baumstämme weg denken, um den vollen Eindruck wiederzugewinnen. Die Bewegung der Arme ist im wesentlichen richtig ergänzt, nur werden wir uns den gehobenen Arm des Harmodios stärker eingebogen, den vorgestreckten des Aristogeiton ganz vom Gewande bedeckt zu denken haben. Die vielerörterte Frage nach der Gruppierung dürfen wir als verfehlt bezeichnen. Es ist ein falscher Sprachgebrauch, von der Gruppe der Tyrannenmörder zu sprechen; dieser Gruppe könnte doch nimmermehr das Objekt der geführten Tat, der getötete Hippias, fehlen. Wie das Siegerbild die Aktion des Kämpfers allein darstellt, so standen auch beide auf gesonderter Basis eng nebeneinander, völlig im Typus jener Athletenstatuen, und ihre Meister sind uns als Athletenbildner wohl bekannt. Ein Anlaß zur Differenzierung lag in dem Altersunterschied und darin, daß Harmodios bei der Tat selbst fiel. Er ist unbärtig und rücksichtslos vorstürmend gebildet, in voller Energie der Bewegung, während der Ältere, den linken Arm mit dem als Schild dienenden Gewande vorstreckend, die Angriffswaffe in der noch gesenkten Rechten hält; aber auch formell haben unsere Meister diese durchgeführt, indem Harmodios mit dem rechten Fuß vortritt und den rechten Arm hebt, während Aristogeiton gegensätzlich bewegt ist, wodurch jeder Figur ihre besondere Vorderansicht gewahrt erscheint, ein Umstand, der das Mißverständnis der Gegenüberstellung erst möglich gemacht hat. In der Gestalt des Harmodios blickt noch das Schema des Faustkämpfers deutlich durch, während die des Aristogeiton weniger bestimmt an das Schema des Ringers erinnert. Der anatomische Bau der Gestalten fordert zu dem Vergleich mit der äginetischen Kunst heraus. Er verrät die gleiche Kenntnis, die jene angebahnt hatten, aber das Spiel der Muskeln erscheint doch schon verschleiert unter der darüber

[1] Die ältere Literatur bei Friederichs-Wolters, Nr. 121—4. Graef, Die Gruppe der Tyrannenmörder u. stilistisch verwandte Werke in Athen, Ath. Mitt. XV (1890). Bruno Sauer, Zur Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe, Röm. Mitt. XV 1900), S. 219 ff. Von den vielen Abbildungen erwähnen wir nur die in Brunn-Bruckmann, Taf. 326—28 und Petersen, Zu den Tyrannenmördern, Röm. Mitt. XVI (1901), S. 97 ff.

liegenden Oberfläche und tritt dadurch weniger prägnant aber auch weniger hart hervor; es ist eine Entwicklung, die in der Richtung des Ostgiebels weitergeht, die Hüften sind breiter, der Brustkorb mächtiger geworden. In seiner treffenden, wie auf die Tyrannenmörderstatuen, die er studiert hat, gemünzten Stilanalyse der altattischen Plastik charakterisiert Lukian die Gestalten des Hegesias und derer um Kritios und Nesiotes als »gedrängt, sehnig und hart, und genau gesondert in der Linienführung«. Diese starke Betonung des zeichnerischen Elementes ist jedoch nicht das trennende Moment gegenüber dem von dem Attizisten nicht beachteten äginetischen Stile.

Diesem gegenüber liegt ein Fortschritt der plastischen Anschauung zutage. Die Tyrannenmörder sind nicht mehr in einer Ebene gedacht, sondern in sich schneidenden Flächen. Sie sind die ersten eminent plastischen Werke der antiken Kunst, die wir kennen. Der Einfluß des Hagelaidas ist in ihrem weiten Ausschreiten, in der kühnen, für die Bronzetechnik gedachten Bewegung nicht zu verkennen. Seine Heraklesstatue in Melite, die in ihrem Tempel den Persersturm überdauert hat, wird unserem Künstlerpaar wohl bekannt gewesen sein, doch lassen sich wohl noch nähere Beziehungen zu ihm als möglich denken. Aber daß sie doch Attiker waren und im Strome der attischen Tradition standen, zeigt uns der prächtige Harmodioskopf, der, wie wir sahen, in direkter Linie bis auf den »Blaubart« des Porosgiebels zurückgeht. Die ionische Weichheit und Fülle, wie sie der krobylostragende Marmorkopf des British Museum, der Bruder der Antenorfigur von der Akropolis, zeigt, ist einer herben Strenge gewichen, in dieser knappen Formengebung ist die energische Willenskraft der neuen Generation deutlich zu spüren. Die Stirn ist kurz, die Nase schmal und leicht gebogen, die scharf umränderten Augen sind normal gestellt und geformt, die Lippen nicht geschlossen und nicht verzogen, das Kinn groß und knochig, die Wangenbildung hart in ganz bewußter Reaktion. Das Haar legt sich fast kappenartig an, es ist aus einer Menge kleiner eingerollter Flachlöckchen gebildet, die den Eindruck des Krauskopfes recht gut verdeutlichen.

Die Neapler Statuen sind nicht mehr die einzigen statuarischen Repliken der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes. Ein arg verstümmeltes Exemplar des Harmodioskopfes in Villa Mattei in Rom hat Studniczka entdeckt,[1] und im Giardino Boboli in Florenz findet sich eine Wiederholung des Aristogeiton in einem Zustande, der uns nichts weiter lehrt.[2] Nach dem echten Kopfe wird bisher vergeblich gefahndet.

Die nächste Verwandtschaft mit dem Harmodios zeigt eine kleine Bronzefigur, die sich jetzt im Bostoner Museum befindet; sie ist an der Ostküste

[1] Abgeb. Einzelvkf. Nr. 114 u. 115.

[2] Einzelvkf. 99, der angebliche Harmodios daselbst Nr. 96—8.

von Kalabrien gefunden und von Furtwängler besprochen,[1] der sie »der Einflußsphäre des großen Rivalen des Myron, des Pythagoras«, zuwies. Wir können uns angesichts der leicht aufzuzeigenden stilistischen Übereinstimmung mit der Harmodiosfigur jeder Polemik enthalten. Wir haben hier die Verkleinerung eines Athletenbildes, dessen Aktion jedoch keineswegs klar ist. Der Jüngling steht fest auf dem rechten Bein, das linke ist entlastet vorgestellt, er stemmt die Linke in die Hüfte, die Rechte ist gehoben, doch was sie trug, ist mit dem Bruch der Hand verschwunden, und wir wollen uns nur gegen die Hypothese wehren, als ob die Funktion als »Spiegelstütze« diese Bewegung hervorgerufen habe, die mit dem Charakter der Gestalt völlig unvereinbar erscheint. In stolzer Haltung nach errungenem Siege steht sie da. Die physiognomische Ähnlichkeit seines Kopfes mit dem des Harmodios ist eine ganz außerordentliche, sie tritt namentlich in der Profilstellung überzeugend hervor; die gleiche kurze Stirn, die leicht geschwungene Nase, Mund und Kinnbildung, dazu die genau gleiche Behandlung der Haare, alles sagt uns, daß wir hier ein Werk desselben Meisters in einer trefflichen Nachbildung besitzen. »Die Körperformen sind sehnig und kräftig und zumeist etwa den Tyrannenmördern von Kritios und Nesiotes ... verwandt« (Furtwängler), die Stellung ist freilich eine verschiedene, doch erinnert der gehobene rechte Arm im Motiv und die Elastizität des Standes wieder deutlich an jene. Da wir von Athletenstatuen unseres Meisterpaares nur von einer Hoplitodromenstatue eines Epicharinos auf der Akropolis durch Pausanias, wie durch die wiedergefundene Basis auf der Akropolis, Kunde haben, und es nach den andern daselbst gefundenen Inschriften fast den Anschein hat, als ob ihre Tätigkeit auf Athen beschränkt gewesen wäre, so wirkt der Fundort Unteritalien doch überraschend; aber nach Westen weist doch auch der Schüler Ptolichos aus Korkyra, und jene Vorstellung, als ob sich die Tätigkeit der beiden Meister und ihre Weiterwirkungen im engsten heimatlichen Bezirke abgespielt hätten, ist wohl gründlich falsch. Schon aus dem Wort Lukians »die um Kritios und Nesiotes« ergibt sich eine ganz andere. Danach sind sie als der Mittelpunkt eines Kreises von Schülern und Genossen noch im späten Altertum bekannt gewesen, und wir besitzen in der Tat noch Proben, welche eine weite Ausdehnung der Schule zeigen. Eine glückliche Beobachtung Milchhoefers hat eine Weiterwirkung der Gestalt des Harmodios in dem Herakles der Amazonenmetope des selinuntischen Heratempels wiedergefunden.[2] Die Übereinstimmung im Kopftypus samt der Haaranlage

[1] Neue Denkmäler ant. Kunst, Sitzgsber. der bayr. Akad. 1897, S. 124 ff. Taf. III, IV. Joubin, S. 123 Fig. 36.

[2] Ath. Mitt. IV (1879), S. 76 Anm. Benndorf, Taf. VII.

und der Bewegung ist so schlagender Art, daß sie sich sofort allgemeine Anerkennung erzwungen hat. Der Heratempel ist der jüngste und vollendetste der großen selinuntischen Tempel. Er gehört nach den sorgfältigen Untersuchungen Koldeweys und Puchsteins bereits dem kanonisch-dorischen Stil, und zwar der älteren Gruppe desselben, an. Er war von großer Dimension, die Säulenstellung des Pterons war 6 : 15, von den gefundenen Metopen gehörten drei zum Schmucke der Pronaos, zwei zu dem des Opisthodoms. Eine genauere Altersbestimmung des Tempels aus architektonischen Gründen ist derzeit nicht möglich, hier sprechen die Skulpturen das entscheidende Wort und diese machen den Ansatz von 480, den Puchstein als die untere Grenze gelten lassen will, zur oberen, sie gehören den siebziger Jahren des fünften Jahrhunderts an. Ihr Material ist der gleiche Kalktuff der übrigen, doch sind die Fleischteile der Frauenfiguren aus parischem Marmor besonders gearbeitet und angesetzt, ein Verfahren, dessen Analogie mit dem der schwarzfigurigen Tonmalerei zutage liegt. Die beiden Metopen des Opisthodoms, von denen die eine, die Athene im Kampf mit dem Giganten Enkelados darstellt, schlecht erhalten, die zweite völlig verwittert ist, müssen an Interesse vor den fast intakten der Vorderseite zurücktreten. Hier haben wir neben der Metope, die den unbärtigen Herakles im Kampfe mit der Amazone zeigt, noch die Darstellung von Zeus, der, in Liebe entbrannt, seine züchtige Gemahlin an sich zieht — sie hat passend das Mittelstück des Schmuckes der Vorhalle gebildet — und Aktaion, dem die erzürnte Artemis ein Hirschfell übergeworfen hat und nun dessen Hunde auf das vermeintliche Wild hetzt.[1] Diese rationalistische Umdeutung der alten Sage geht auf Stesichoros zurück — und eine monumentale Einwirkung des großen Dichters von Himera ist in seiner Heimat begreiflich genug — aber es ist doch fast selbstverständlich, daß der hellenische Künstler hier begierig nach der Fassung langte, die ihm gestattete, Aktaion in voller menschlicher Schönheit zu bilden; er hat sein Recht gewahrt und von der Maskerade, die der Dichter ersann, ist nichts übrig geblieben, als was das Verständnis der Situation erforderte. Diese drei Metopen sind echte Kunstwerke des strengen und hohen Stils. Nichts berechtigt uns, an ihrer Einheit zu zweifeln. Ihren unbekannten Meister werden wir zuversichtlich unter »denen um Kritios und Nesiotes« suchen. Wir werden noch Gelegenheit haben, die von andern aufgezeigten stilistischen Beziehungen dieser selinuntischen Metopen mit den Skulpturen des Zeustempels von Olympia genauer zu betrachten, und damit einer weiteren Verzweigung des von Kritios und Nesiotes ausgehenden Einflusses nachzugehen, doch erübrigt zunächst noch eine Betrachtung von Monumenten, die in unmittelbaren

[1] Benndorf, VIII u. IX.

Zusammenhang mit den Tyrannenmördern gehören. Ein bedeutendes Originalwerk archaischer Kunst, der Kolossalkopf einer Göttin, in der wir unbedenklich Aphrodite vermuten dürfen, in dem Museo Boncompagni-Ludovisi ist von Kekulé treffend mit dem Harmodioskopfe zusammengestellt worden, zu dem er eine geradezu geschwisterliche Ähnlichkeit zeigt.[1] Er war selbständig gearbeitet und in eine Gewandstatue eingesetzt (der Versuch, dieser den ludovisischen Thronsitz zuzuweisen, der sich aus den herrlichen Reliefplatten altertümlichen Stiles ergibt, scheitert an sachlichen Bedenken wie an stilistischer Verschiedenheit) und trug reichen Schmuck. Da die unterste der fünf übereinander geordneten Reihen kleiner Flachlocken nur an den Seiten ausgeführt ist, während vorn 16 Bohrlöcher, meist noch mit den Stiften, die Ausfüllung dieser mit Bronzelocken erweisen, so müssen wir uns das Haar vergoldet denken; in den Ohrläppchen hingen metallene Ohrringe, und zwei metallene Halsbänder lassen sich an den betreffenden Bohrlöchern erweisen; die an der über den Nacken steif herabfallenden Haarmasse angebrachten sollten wohl für die Anfügung von metallenen Einzellocken dienen oder für einen metallenen Mantel, der diese verdeckte. Wie dieser Schmuck dem Wesen der Göttin wohl entspricht, so mag die Art seiner Anbringung doch dies Marmorwerk der Bronzetechnik noch nähern. Die Ähnlichkeit mit dem Harmodioskopf zeigt schon der Gesamtumriß, aber auch die Detailbehandlung so deutlich, als es die Verschiedenheit zwischen Göttin und Athlet nur gestattet. Nicht so schlagend ist der Vergleich mit dem Aphroditetypus archaischer Münzen von Knidos oder dem der syrakusanischen Arethusa. Für die Verbindung mit Sizilien, die diese erweisen sollen, ist der Hinweis Graefs auf die erhaltenen Frauenköpfe der verlorenen Metopen des selinuntischen Heraions (Benndorf, Taf. XI) weit zwingenderer Art, und mit ihm entfernen wir uns nicht vom Ausgangspunkte.[2] Aber mit altpeloponnesisch-sizilischer Kunst hat dieser Kopf so wenig zu tun, als das Meisterpaar, dem er so nahe steht. Es wäre in der Tat ein völliges Armutszeugnis für die altattische Kunst gewesen, wenn der Staatsauftrag der Tyrannenmörderstatuen noch kurz zuvor einem Meister von echt attischem Schrot und Korn verliehen worden wäre und, da sie an nationaler Bedeutung noch ein Beträchtliches zugenommen hatten, in fremde Hände hätte gelegt werden müssen.

Bei einem früheren Zustand unseres Wissens konnte eine solche Hypothese zulässig erscheinen, sie ist es nicht mehr, seit wir die altattische Kunst genauer kennen, und wie wir für den Harmodioskopf die Vorklänge

---

[1] Helbig, Führer [2] II, Nr. 927. Kekulé, Annali 1874, S. 38 ff. Mon. X, Taf. 1. Joubin, Fig. 49, 50. Brunn-Bruckmann, Taf. 223.

[2] Kekulé, Festschrift für Benndorf, S. 122 u. 123.

im Perserschutte gefunden haben, so hat eine feine Beobachtung Petersens[1] auch für seine kolossale Schwester auf eine nahe Analogie aus dessen oberster Schichte, auf den Kopf der Euthydikosstatue, hingewiesen. Das »Trotzköpfchen« von der Akropolis kann kaum mehr als ein Jahrzehnt älter sein, als der Kolossalkopf der Aphrodite. Wenn auch die verschiedenen Dimensionen die Vergleichung erschweren, so ist die allgemeine typische Ähnlichkeit stark genug, um die unmittelbare Tradition zu erweisen, und damit zugleich auch die echt attische Eigenart, so weit sie sich damals überhaupt ausgebildet hatte. Wie schwer deren Erkenntnis noch vor kurzem war, zeigt die Geschichte des Monumentes, dessen Betrachtung wir uns nun zuwenden, der Bronzestatuette des kämpfenden Herakles aus der Oppermannschen Sammlung in der Pariser Nationalbibliothek, deren originale Schönheit die Zusammenstellung mit der Tuxer Bronze, wie sie die Tafel 351 der Brunn-Bruckmannschen Denkmäler zeigt, rechtfertigt.[2] In dieser dürfen wir eine der Nachwirkungen der von Friederichs begründeten Theorie, sie auf den in Olympia von den Thasiern geweihten Herakleskoloß des Onatas zu beziehen, erblicken, die, wenn sie auch von Furtwängler widerlegt wurde, doch auf die kunstgeschichtliche Beurteilung weiter wirkte. Voll befreit hat uns von ihr erst das richtige Verständnis der Aktion, das wir Mahler verdanken, der den angeblichen Teil des Bogens in der Linken des Herakles als das Horn des Acheloos erkannte und statt der sinnlosen Ausfallsparade uns eine mächtige, leider in ihrem grandiosen Linienzuge nicht genau restaurierbare Kampfgruppe wiedergab, in der nun die Komposition eines großen Meisters hervortritt. Aber auch in welche Richtung die stilistischen Merkmale weisen, hat er klar erkannt.

Das in mächtigem Ausfall vorgesetzte, im Knie scharf abgebogene linke Bein, das langgestreckte rechte, welches nur mit den Zehen balanzierend den Boden berührt, die gewaltsame Drehung des Oberkörpers aus der Front- in die Profilansicht — all dies weist mit Bestimmtheit in die Richtung der Tyrannenmörder; am weitesten geht jedoch die Übereinstimmung in der Behandlung des Haares, das den scharfkantigen Schädel, einer »anliegenden Kappe gleich, in kleinen Löckchen umgibt und sich bis tief in den Nacken hinabsenkt«. Wir fügen noch ausdrücklich hinzu, daß es auch hier Flachlöckchen sind. Vergleichen wir diesen bärtigen Herakles mit dem jugendlicheren der Selinunter Metope, dessen Zusammenhang mit dem Harmodios wir betrachtet haben, so werden wir hier auf das auch von Mahler kurz gestreifte engere Verhältnis der Oppermannschen Bronze

[1] Röm. Mitt. VII (1892), S. 66.

[2] Babelon-Blanchet, Nr. 518. Mahler, Jahreshefte II (1899), S. 77 ff. Es ist Mahler wie manchem anderen entgangen, daß sich die richtige Deutung und Stilbestimmung bereits Arch. Anz. 1867, S. 30 ausgesprochen findet.

zum Aristogeiton hinweisen und vielleicht geneigt sein, sie für unsere Vorstellung von dessen verlorenem Kopf nutzbar zu machen.

Die Reihe der Monumente, die wir in die unmittelbare Nähe der Tyrannenmörderstatuen bringen konnten, zeigen deutlicher noch als die Schülerliste des Kritios, welche hervorragende Stellung die altattische Kunst dieser Zeit einnahm, und lehren, daß das Bestreben, die fremden Elemente in ihr nachzuweisen, dazu geführt hat, ihren weit in die Ferne reichenden Einfluß zu verkennen. Vielleicht erscheint es besonders auffällig, ihren so deutlichen Spuren in Sizilien zu begegnen, zumal wir bisher die lebhafte Tätigkeit der argivisch-sikyonischen Schule, und vor allem der äginetischen, für die sizilischen Tyrannen und Kondottieri kennen gelernt haben. Wir werden noch sehen, daß damit das Bild hellenischen Kunsttreibens in Sizilien und Unteritalien, seiner glanzvollen Tyrannenzeit, noch recht unvollständig bleibt, aber für die Mitkonkurrenz des attischen Ergasterion fehlt es uns völlig an literarischer Kunde. Nun spricht aber die monumentale Überlieferung vernehmbar; und es ist doch kaum denkbar, namentlich bei dem ungeheuren Import, den die attische Vasenindustrie gerade in dieser Gegend Jahrzehnte vorher sich erobert hat, diese monumentalen Beziehungen erst nach 480 beginnen zu lassen. Da führt uns vielleicht eine frühere Beobachtung einen Schritt weiter. Wir haben die in Akragas gefundene Marmorstatue eines Athleten der attischen Werkstatt zugewiesen, und das nahe Verhältnis, in dem sie mit den um Antenor sich gruppierenden Werken steht, erörtert. Auf dieses Werk zurückzukommen, nötigen uns die Bemerkungen Kekulés in der eben genannten Abhandlung, die von Abbildungen des Kopfes unterstützt werden. Er vergleicht diesen mit dem Kopfe des Aktaion der Selinunter Heraionmetope und findet »nicht nur in der Anordnung des Haares, sondern in der ganzen Formierung und Bildung des Kopfes und Gesichtes« eine enge Verwandtschaft, die weit größer sei, als die Benndorfsche Tafel vermuten lasse. Dabei betont er auch die Ähnlichkeit der Gesichtsbildung mit dem Herakles der Amazonenmetope. Die einzelnen Metopen der Ostseite des Heraions sind eben untrennbar stilistisch miteinander verbunden, und was in dieser Beziehung für die einen gilt, muß für die ganze Reihe Geltung haben. Die Beobachtung Kekulés hat die Evidenz für sich; hält man sie mit dem früher Gesagten zusammen, so vereinigt sie sich damit zu einem Ergebnis, dessen Bedeutung auf die Meister der Tyrannenmörder zurückstrahlt. Haben uns die Funde der Akropolis die altattische Tradition, die bis zu ihnen in ununterbrochener Folge führt, nur im allgemeinen kennen gelehrt, so werden uns die Elemente, die auf den selinuntischen Metopen zusammen erklingen, in ihrem Zusammenklange nur unter einer Annahme verständlich, der zum mindesten eine starke innere Wahrscheinlichkeit nicht abgeht:

Kritios und Nesiotes müssen die legitimen Nachfolger des Antenor gewesen sein.

Voraussichtlich wird uns unser Monumentenvorrat wohl noch manches weitere wertvolle Stück bieten, das sich der Reihe der um die Tyrannenmörder sich gruppierenden anschließen läßt und unsere Kenntnisse erweitert; doch genügen schon die bisher gewonnenen, die alte Erkenntnis neu einzuprägen, welch grundlegende Bedeutung dem Zusammentreffen der literarischen und monumentalen Überlieferung in einem festen Punkte zukommt, und welch reiche Resultate sich bei dem Ausgehen von einem solchen erwarten lassen. Wir werden nun auf lange hinaus eines solchen Glücksfalles entbehren müssen und eine Reihe von Meisternamen neben einer solchen von Monumenten als Parallelen zu führen haben. An Versuchen zu gelegentlicher Überbrückung wird es auch hier nicht fehlen dürfen, nur sollen sie über die wirklichen Lücken nicht hinwegtäuschen, und beispielsweise nicht über die Tatsache, daß wir uns von Hegias eine berechtigte monumentale Vorstellung zu machen nicht in der Lage sind. Von den zeitlich nahestehenden Monumenten fordert die unter dem Pseudonym der Figur des Stephanos bekannte Athletenstatue durch einen ganz besonderen Umstand eine eingehende Betrachtung heraus.[1] Weist schon die Zahl der Repliken auf ein hochgefeiertes Original zurück, so ist seine zweimalige Verwendung zur Gruppierung mit einer Jünglingsfigur wie mit einer weiblichen eine besondere Auszeichnung, die in höherem Grade nur noch dem Sauroktonos des Praxiteles zuteil wurde, der zu einem solchen Verfahren allerdings noch mehr einladet. Jener Gruppierung hat man früher eine exegetische Bedeutung zugemessen, Orestes allein und mit Pylades wie Elektra verbunden daraus erschlossen; derzeit sehen wir in diesen Versuchen nur die Bestätigung der hohen Wertschätzung dieser Gestalt, wie wir doch auch die Künstlerinschrift des einen Exemplars der Villa Albani, in der sich Stephanos, der Schüler des Pasiteles, als Urheber nennt, ebensowenig für den Schöpfer gelten lassen, als wir etwa den Athener Glykon für den lysippischen Herakles, auf dessen Kopie er seinen Namen setzte, verantwortlich machen. Aber ohne die treibende Kraft eines allgefeierten Künstlernamens wäre die Verbreitung, die diese Gestalt vor allem durch die Werkstatt des Pasiteles erhielt, der den Vertrieb berühmter griechischer Meisterwerke in Kopien für Italien förmlich organisierte, völlig unbegreif-

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 225 u. 226. Flasch, Arch. Zeit. 1878, Taf. 14 S. 119 ff. Helbig, Führer [2] II, Nr. 786. Zu den Repliken Furtwängler, 50. Berl. Winckelmannspr., S. 136 ff. Vgl. Meisterw. S. 404 ff. Fig. 62 ist der Kopf vom Lateran abgebildet. Kalkmann, 53. Berl. Winckelmannspr., S. 78 f. Von den zahlreichen Abbildungen der »Stephanosfigur« Brunn-Bruckmann, Taf. 301. Die Pariser Orestes-Pyladesgruppe a. a. O. S. 307. Orestes-Elektra a. a. O. S. 306. Die zweite Replik der Villa Albani, Einzelvkf. 1093.

lich. Gerade das Exemplar des Stephanos gibt uns von dem Originale eine unzureichende Vorstellung, es ist nichts weniger als eine stiltreue Kopie, und sein gleich stilloser Ergänzer hat den Schädel eigener Faktur mit einer Haaranordnung verziert, die zu den erhaltenen nicht stimmt. Die annähernd beste Gesamtvorstellung gibt vielleicht die Figur der Pariser Gruppe; von den bekannt gemachten Köpfen wird das lateranensische Exemplar das beste sein, vom Körper gibt wohl der vorzügliche Berliner Torso eine getreue Nachbildung. Flasch hat in seiner befreienden Untersuchung das Verhältnis dieses Torsos zur Stephanosfigur kaum richtig beurteilt. In dem Bestreben, den damals noch notwendigen Beweis zu erbringen, Stephanos habe ein Werk der vorperikleischen Epoche kopiert und nicht etwa eine eklektische Musterfigur geschaffen, hat er die starken Abweichungen des Torsos einem das Original unwillkürlich ummodelnden Künstler zugeschrieben. Diesem gegenüber erscheint die Stephanosfigur als eine akademische, flaue, leere Schülerarbeit; die altertümlichen Formen sind nur äußerlich erfaßt, die harten Konturen disharmonieren mit der weichlichen Unbestimmtheit der an die Wiedergabe praxitelischer Körper gewöhnten Hand. Dagegen zeigt der Berliner Torso eine bestimmte Formengebung von einem Reichtum und einer Klarheit der Einzelformen, die wir an dem Original, das in zeitlich nächste Nähe der Tyrannenmörderstatuen gehört, ähnlich erwarten müssen. Der Reiz, den es auf die späteren Kunstfreunde ausgeübt hat, liegt in der herben Frische dieses Hochwuchstypus und in dem schlichten, strengen Rhythmus seines Aufbaues. Das linke Bein trägt die Last des Körpers, das rechte tritt leicht vor, doch nicht als Spielbein, sondern mit ganzer Sohle. Der Kopf neigt sich nach links in der Richtung des Standmotivs, der linke Arm ist gehoben, während der rechte Arm ruhig herabhängt. Wir kennen eine kleine Reihe von Statuen, die das gleiche Ponderationssystem zeigen.

Am nächsten steht der Stephanosfigur eine Jünglingsstatue in Villa Albani, die bisher wenig beachtet, jetzt durch die Publikation im Einzelverkauf zugänglicher geworden ist.[1] Sie trägt noch alle Indizien der Bronzetechnik, gibt sich als treue Kopie einer bronzenen Siegerstatue, die die gleiche Bewegung wie jene, nur umgekehrt zeigt. Das Standbein ist das rechte, die rechte Hand ist gehoben, dabei ist aber die Neigung des Kopfes nach links nicht durch die entsprechende ersetzt worden, der Kopf sitzt gerade. Vielleicht hängt diese Änderung mit einer solchen des Motives zusammen, einen Anlaß, die Stephanosfigur für die jüngere zu erklären, bietet sie kaum, denn ihr Kopftypus lenkt so deutlich in die Richtung ein, die in den myronischen Köpfen ihre volle Ausprägung erhält, und ihre Körper-

[1] Nr. 1090—92 mit eingehendem Text von Amelung. Joubin, Fig. 9.

formen zeigen so bestimmt eine weitere Entwicklung, daß sie jedenfalls nur nach diesem, wenn auch wohl nur durch wenige Jahre getrennt, anzusetzen ist. Aber die Frage nach dem Ursprung dieses Typus scheint trotz der zahlreichen Lösungsversuche noch immer nicht spruchreif zu sein, denn die Berliner Bronze aus der Argolis, die Furtwängler in diesem Zusammenhange besprochen hat, bringt uns der Lösung nicht viel näher. Sie ist von ihm für die Statue eines Ballspielers erklärt worden; die Kugel in seiner Linken scheint diese Erklärung zu fordern, doch bleibt es unklar, was die Rechte hielt. Die Übereinstimmung der Stellung mit der Stephanosfigur ist bis auf die Kopfhaltung, die der zweiten albanischen Statue gleicht, genau. Dagegen ist der Kopftypus wie der Bau des Körpers von Grund aus verschieden. In nächster Beziehung zu jenem steht der jugendliche Bronzekopf der Akropolis, den schon Collignon der argivischen Bronze gegenübergestellt hat; ihr peloponnesischer Charakter wird wohl kaum bezweifelt werden, und die gedrungenen, wuchtigen Formen des Leibes, die kurzen Beine erinnern nicht an den Hochwuchstypus der Stephanosfigur; als echt peloponnesisch erweist sie schon der sich aufdrängende Vergleich mit der polykletischen Formengebung. Die argivische Bronze wird man mit größter Wahrscheinlichkeit der argivisch-sikyonischen Schule zuschreiben dürfen, aber mit Hagelaidas selbst sie in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen, wehrten uns schon die wenigen monumentalen Nachklänge, die wir von dessen Schaffen besitzen. Denkbar aber ist es, daß sie der folgenden Generation angehört. Aber noch weit weniger kann die Stephanosfigur mit Hagelaidas, dem sie derzeit zuversichtlich zugeschrieben wird, etwas zu tun haben. Gerade der Vergleich mit dem argivischen Ballspieler ergibt dies als gesichertes Resultat.[1] Beide können derselben Schule unmöglich angehören, denn nichts als die Stellung ist ihnen gemeinsam, alles andere weist sie, wie schon bemerkt, in verschiedene Richtungen. Die Stephanosfigur steht zur attischen Kunst in naher Beziehung, die Vermutung etwa auf Hegias hätte mehr innere Wahrscheinlichkeit, als die auf Hagelaidas, aber erweisbar ist auch sie nicht, und nur die Notwendigkeit, hier einen bekannten Künstlernamen vorauszusetzen, könnte ihr als Rechtfertigung dienen, zumal da der Kreis, der hiefür in Vorschlag gebracht werden könnte, sich immer mehr verengert. Da wir aber hüben und drüben die gleiche Stellung sehen, so wirft sich die Frage auf nach dem Ursprung dieses Ponderationstypus. Die Analogie spricht hier für die argivisch-sikyonische Schule, die solche Probleme mit besonderer Vorliebe behandelt hat, aber dem Meister der Stephanosfigur würde dieser Mangel an Origi-

[1] Ihre richtige Beleuchtung erhält die Konstruktion Furtwänglers durch Waldstein im Journ. of hell. stud. XXIV (1904), S. 129 ff.

nalität kaum abträglich sein. Durch die leise Wendung des Kopfes hat er in den entlehnten Typus einen Rhythmus hineingebracht, der ihm von Haus aus fremd war. Schließlich hat uns doch noch die Frage zu beschäftigen, was hielt die »Stephanosfigur« in der vorgestreckten Linken? Keine der Repliken sagt uns das, da keine die linke Hand hat. Indes seine Siegerbinde kennzeichnet ihn deutlich als Athleten, und so vermutet man in derselben irgend etwas, das mit dem Siege in Verbindung steht; aber die Annahme, es sei etwa Strigilis, Lekythos und Schwamm gewesen, was er in ruhiger, sinniger Haltung so demonstrativ vorstreckt, ist eine Geschmacklosigkeit, die wohl auch einem feinsinnigen Exegeten in der Not passieren kann, aber nimmermehr einem echten Künstler. Wir müssen etwas ausholen, um unsre Anschauung zu begründen. Nach Plinius 34,59 stand zu Olympia die Statue eines Knabensiegers von Pythagoras, die er als »puerum tenentem tabellam« anführt. Was das bedeuten soll, darüber erhalten wir von den Exegeten recht sonderbare Aufklärungen. Urlichs meint in seiner Chrestomathia Pliniana, der Knabe wurde »durch die Schreibtafel als Lernender bezeichnet.« In dem Kommentar der Jex-Blake-Sellersschen Ausgabe wird die Vermutung von Reisch wieder aufgetischt, die Statue habe ein »ikonisches Pinakion« in der Hand getragen, aber an Komik gibt doch die Vorstellung von der Siegerstatue, die ihr eigenes Porträt in der Hand hält, der Urlichsschen kaum etwas nach. Der Fehler liegt in der Größe, in der man sich diese tabella denkt. Das Wort bedeutet doch auch ein Stimm- oder Lostäfelchen und damit wird der Sachverhalt sofort klar. Ein Lostäfelchen in der Hand eines olympischen Siegerbildes bezeichnet den Sieger als Ephedros.

Für den Glücksfall des Loses, der seinen Sieg so erleichterte, war das Anathem ein monumentaler Dank. Bei der außerordentlichen Chance, die die Ephedrie für die Erlangung des Sieges bot, werden wir vermuten müssen, daß die Statue des Pythagoras nicht die einzige gewesen sei, die den Sieger als Ephedros dargestellt habe. Von der Stephanosfigur liegt die gleiche Vermutung fast unabweisbar nahe; ob sie uns zugleich das rechte Mittel in die Hand gibt, ihren Meister zu erraten, auf diese Frage wollen wir später noch zurückkommen.

In dieser Zeit, da Phidias noch bei Meister Hegias in der Schule war, und dieser, wie Kritios und Nesiotes, wie Onatas und mancher andere, bereits zu den Altmeistern gerechnet werden durfte, tritt eine Schar jüngerer Bildhauer auf den Plan, die diesem Quattrocento der Antike ihre Signatur gaben; als ihre Führer nennt uns die Überlieferung Kalamis, Pythagoras und den nur wenig jüngeren Myron, der aber zugleich die Reihe der »Cinquecentisten« eröffnet. Kalamis, der durch seine Mitarbeiterschaft an dem von Onatas gefertigten olympischen Weihgeschenk des Deinomenes für Hierons

Siege noch an die ältere Reihe anknüpft, beschließt die alte »Härteskala der Rhetoren.« Seine Werke haben in der Spätzeit der Antike besonders liebevolle Beachtung und eingehendere Würdigung gefunden, seine »Sosandra« hat eine Popularität erreicht, die ihr einen ersten Rang zuwies und doch fehlt uns gleich über die Heimat des Künstlers jegliche Kunde. In Athen hat seine Tätigkeit Wurzel gefaßt, hier hat sie dauernde Spuren hinterlassen, aber aus ihr einen bündigen Schluß auf seine Heimat zu ziehen, ist doch kaum möglich, zumal diese Tätigkeit ganz besonders weitgehender Art ist.[1] In Apollonia am Pontos schuf er den 30 Ellen hohen Apollonkoloß, den Lucullus als Beutestück auf dem Kapitol aufstellte, zweifellos aus Gold und Elfenbein, denn die plinianische Kostenbestimmung von 500 Talenten hat nur Sinn als Wertangabe des kontrollierbaren und kontrollierten Goldgewichtes. Seine Errichtung wird mit der Begründung der nordischen Hexapolis zusammenfallen, deren »eisernen« Kriegsschatz er bewahren sollte. In der gleichen Technik hat er für Sikyon das Asklepiosbild geschaffen; der Gott war unbärtig, mit dem Zepter in der Rechten, einen Pinienzapfen in der Linken, dargestellt; wenn er also für die Heimat der Dädaliden in deren alter Technik arbeiten konnte, so ist das wohl für seine Tätigkeit als Götterbildner ein besonders ehrendes Zeugnis, das ihn aber auch zugleich in Beziehung zu dieser Schule setzt. Als Götterbildner ist er auch in Mittelgriechenland tätig. In Tanagra gab es von ihm einen Hermes Kriophoros und einen Dionysos, den Pausanias sehenswert nennt, in Theben hat er für Pindar das Zeus Ammonbild geschaffen. Diese Verbindung mit dem Dichter, die mehr noch als die Tätigkeit für Tanagra den Gedanken nahelegt, er könne sein Landsmann gewesen sein, wenn auch nicht aus derselben Stadt, scheint auch auf seine Beziehungen zu Theron wie zu Hieron Licht zu werfen. Denn wie er für den letzteren in Olympia gearbeitet hat, so dürfte der akragantinische Knabenchor, der als olympisches Siegesdenkmal auf der Altismauer aufgestellt war, in jenes Auftrag gefertigt sein. Die Knaben hielten im Gestus des Betens die Rechte vorgestreckt; nur daß sie von Kalamis waren, rühmt sich Pausanias ihnen angemerkt zu haben, ehe er die Künstlerinschrift las. Auch Sparta hat ihn mit einem Staatsauftrag beehrt, in Delphi stellte er für sie eine Statue der Hermione, der Tochter ihres Heroenkönigs Menelaos auf. Der Besteller eines Aphroditebildes, das man mit seiner berühmten Sosandra identifiziert

[1] Overbeck, Schriftqu. 508—532. Gegen die Annahme, daß Kalamis Athener gewesen sei, habe ich mich Arch. epigr. Mitt. V, S. 86 ff. wohl zu bestimmt ausgesprochen. Seit dieser Zeit haben sich die Vorstellungen von der Bedeutung der attischen Kunst dieser Epoche wesentlich geändert, doch eine sichere Entscheidung scheint derzeit kaum möglich. Collignon denkt (S. 397 Anm. 1) an Ionien und speziell an Samos. Damit stimmt, was wir derzeit von seiner Kunst zu wissen glauben, nicht; die scheint recht spezifisch attisch.

hat — ihre Basis ward noch an der alten Stelle beim Eingang auf der Akropolis gefunden — ist Kallias, der Schwager Kimons, gewesen.[1] Der Kreis seiner Besteller trägt ein vornehmes und zugleich ein universelleres Gepräge; in dem Kreise seiner Werke fehlt das Athletenbild, das weibliche Element ist durch die Sosandra, Hermione und eine »flügellose« Nike, die er für einen Sieg der Mantineer in Olympia aufstellte, gut vertreten. Die letztere soll der Meister so nach dem Vorbild des ungeflügelten Xoanon der attischen Athena-Nike gemacht haben, doch ist das wohl alte Exegetenweisheit, die die moderne noch weiter in die Irre geführt hat. Was diese Frauenfigur des olympischen Weihgeschenkes war, wissen wir nicht, nur haben wir allen Grund zu glauben, daß sie eben keine Nike war. Dazu kommt noch eine Erinnys, die zwischen zwei andern, von Skopas gefertigten, in Athen stand. Ob wir den Goldschmied Kalamis mit unserem Meister identifizieren dürfen, scheint mir so sicher nicht mehr wie einst. Für die Existenz eines gleichnamigen jüngeren Meisters sprechen doch seit den delphischen Ausgrabungen gewichtige Gründe. Kalamis erscheint uns in erster Linie als Götterbildner, in der Spätzeit der Antike haben seine Pferdebilder einen besonderen Ruf auf Kosten seiner idealen Schöpfungen gehabt. Ihre Vorzüglichkeit wollen wir nicht anzweifeln, aber diese Sorte von Popularität dankt er einem Mißverständnis, dem wir eine Künstleranekdote von der Herzensgüte des Praxiteles verdanken. Dieser habe ihm nämlich, so berichtet Plinius, auf eine seiner Quadrigen mit prächtigen Pferden den Wagenlenker von seiner Hand gesetzt, damit die Unfähigkeit des trefflichen Pferdebildners, eine gleich gute menschliche Figur zu schaffen, nicht kund würde. Das war die sinnige Erklärung der Künstlerinschrift einer Quadriga, die die Namen Kalamis und Praxiteles enthielt, deren Zusammentreffen den antiken Kunsthistorikern ebenso verwunderlich war, als es den modernen lange Zeit gewesen ist.[2] Jetzt ist das Rätsel gelöst, seitdem wir wissen, daß dieser Praxiteles nicht der Meister der Knidierin, sondern sein gleichnamiger Großvater war, der als junger Mann um die Mitte des fünften Jahrhunderts, bis zu welcher Zeit wir die Tätigkeit des Kalamis hinaufsetzen können, ganz gut dessen Hilfsarbeiter gewesen sein kann. Immerhin bleibt aber ein bedeutungsvolles Moment in dieser Verbindung, denn in dem großen Enkel dieses jungen Schülers ist doch ein Stück von der gepriesenen Charis des Kalamis wieder wirksam geworden. Indes müssen die Spuren desselben in unserer monumentalen Überlieferung noch sichtbar sein. Von einem Meister, dessen große künstlerische Bedeutung in ihr so deutlich her-

---

[1] Benndorf, Das Kultbild der Athena Nike, S. 45 ff., hat diese Identifizierung besonders nachdrücklich verteidigt, jedoch mit Gründen, die mehr scharfsinnig als überzeugend sind.

[2] Klein, Arch. epigr. Mitt. IV, S. 8. Die weitere Literatur »Praxiteles«, S. 20 Anm.

vortritt, von dem wir noch so viel zu hören bekommen, muß auch noch einiges zu sehen übriggeblieben sein.

Mit einer trotz einzelner Widersprüche sich immer festigenderen Übereinstimmung hat man seit Alexander Conzes erster Publikation und Besprechung des sogenannten Omphalosapollo diesen für eine Nachbildung eines kalamidischen Werkes und wahrscheinlich seines Apollon Alexikakos im Athener Kerameikos angenommen.[1] Sie ist im athenischen Dionysostheater gefunden worden und gleichzeitig im selben Theater ein Omphalos mit den Fußspuren eines auf ihm stehenden Appolls, die man zunächst für die seinigen hielt. Jetzt ist der Versuch, die Statue mit dem Omphalos in Verbindung zu bringen, längst als verfehlt erkannt, aber der Name, den er ihm gab, wird als Kennzeichnung füglich weiter verwendet. Es sind nur Gründe allgemeiner Art, die für den Meisternamen sprechen, und doch wird man zuversichtlich an ihm festhalten dürfen. Der Omphalosapollo gehört zweifellos dieser Zeit und der attischen Kunstrichtung an. Sein künstlerischer Charakter stimmt zu dem Bilde, das wir uns nach der literarischen Überlieferung von der Weise des Kalamis machen müssen. Seine vielen Wiederholungen lassen uns ein berühmtes Werk erkennen, und einen gefeierten Meister voraussetzen, und eine stattliche Reihe von Werken schließt sich ihm stilistisch enge an, die zum Teil jene Vermutung erheblich kräftigen. Das athenische Exemplar ist weitaus das beste der Reihe, eine in allem Wesentlichen völlig stilgetreue, dem Original sehr nahekommende Kopie. Im Standmotiv schließt er sich den unmittelbar vorher behandelten Gestalten enge an. Die Haltung der hohen kräftigen, doch ruhigen Gestalt ist straff aufrecht, sie ruht auf dem rechten Standbein, das linke Bein, leicht im Knie gebogen, ist zur Seite gesetzt. Der rechte Arm hielt vermutlich eine Schale vorgestreckt, während der gesenkte linke einen Zweig gehalten haben könnte,[2] der Kopf neigt in leichter Wendung der rechten Seite zu; es ist der gleiche Rhythmus, der die Stephanosfigur durchzieht und doch ein anderer Geist, der hier sich offenbart. Der Formenbau des Körpers zeigt den ganzen Schatz von anatomischen Kenntnissen, über den die archaische Kunst verfügt, doch ohne jene Ostentation, mit der ihn seine äginetischen Entdecker demonstrieren; wir werden lebhaft an die letzte Stufe der plastischen Härteskala gemahnt. Jenseits derselben befindet sich bereits der Kopf dieses Apollo, der mit dem ernsten Jünglingskopfe aus dem Perserschutte eine gewisse Verwandtschaft verrät, doch aber Fortschritt zu erheblich feinerer Auffassung zeigt. Wir haben der Wirkung, den diese auf den alternden

[1] Beitr. z. Gesch. d. gr. Plastik, S. 13 ff. Taf. 3—5. Zur Literatur Friederichs-Wolters, N. 219. Kavvadias, Cat. Nr. 45. Collignon, S. 405 Fig. 200. Brunn-Bruckmann, Taf. 42. Einzelvkf. 625—26 (Kopf).

[2] Winter, Jahrb. II (1887), S. 234.

Euphronios gemacht hat, bereits gedacht.[1] Für die attische Heimat des Omphalosapollo ist das ein gültiges Zeugnis und für seinen kalamidischen Ursprung eine starke Empfehlung; an diesen werden wir aber erst glauben, wenn er uns zu einer festen monumentalen Vorstellung von dessen Sosandra verhilft. Auf diese seine Fähigkeit hat schon Conze hingewiesen und kurz der geschwisterlichen Ähnlichkeit gedacht, die ihn mit der sogenannten Vesta Giustiniani verbündet, in welcher er die Sosandra erkennen zu dürfen glaubte.[2] Viel Anklang hat diese Vermutung nicht gefunden, und die Suche nach diesem Bilde hat noch manch wunderliche Blüte getrieben, dennoch dürfte es an der Zeit sein, zu ihr zurückzulenken. Die Vesta Giustiniani steht jetzt im Museo Torlonia, glücklicherweise gab es dort nichts mehr an ihr zu ergänzen. Es fehlte ihr nichts als der Zeigefinger der linken Hand, der wie an der Münchner Eirene nach oben deutend ergänzt wurde, anstatt ihr wie dort ein Zepter in die fassende Hand zu geben. Diese treffliche Erhaltung verdankt sie ihrer geschlossenen Komposition, die den Bedingungen der Marmortechnik bestens entspricht, ihr aber zugleich den Namen gab, der doch nur als Anerkennung ihres geistigen Gehaltes Sinn hat. Es ist ein Aphroditebild, das in reicher und doch schlichter, dorischer Tracht, das Hinterhaupt mit einem Schleier bedeckt, die Rechte in die Seite gestemmt, in der erhobenen Linken das Zepter haltend voll feierlicher Hoheit und doch nicht ohne liebenswürdigen Reiz dasteht. In der Anordnung der Gewandung herrscht schlichte Größe und eine nur wenig gemilderte Faltensymmetrie; alles lenkt den Blick auf das vom Schleier wie vom überfallenden Vorderhaar eingerahmte Gesicht, dessen dominierende Wirkung die leichte Wendung des Kopfes nach rechts noch verstärkt.

Die kunstgeschichtliche Betrachtung dieser Gestalt hat sich seit der Auffindung der Frauenfiguren der Akropolis etwas verschoben. War man früher geneigt, in ihrer monumentalen Einfachheit etwas Anfängliches, Befangenes zu sehen, so ist sie uns jetzt als die bewußte Reaktion des attischen Geistes gegen den spezifischen Ionismus verständlich geworden. Was von dem holdseligen Lächeln dieser hier zurückgeblieben ist, das kann man nicht zutreffender bezeichnen als durch das lukianische μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς. Die Lobpreisungen, mit denen dieser treffliche Kenner die Sosandra des Kalamis bedenkt, lassen das hehre Wesen ihrer Erscheinung nicht verkennen. Die Versuche, irgend einen Einzelzug, und noch dazu einen solchen, der diesem Grundton widerspricht, aus ihnen herauszulesen, sind vergebene Mühe; ausdrücklich angegeben ist nur einer, der die »Vesta

[1] Der überzeugende bildliche Vergleich beider Köpfe Winter, a. a. O. S. 235.
[2] Friederichs-Wolters, Nr. 212. Brunn-Bruckmann, Taf. 491.

Giustiniani« ganz vortrefflich illustriert. Lukian wünscht nämlich für seinen Zweck die Sosandra, wie sie geht und steht, zu verwenden, nur muß die Hülle vom Haupte weg, und gerade das macht uns jene voll verständlich. Wenn nun die stilistische Ähnlichkeit, die sie mit dem Omphalosapollo verbindet und sich nicht bloß auf die »Art der Haaranordnung am Vorderkopf« beschränkt, die ihr gebührende Beachtung nicht gefunden hat, so mag das wohl eine Folge der Ablenkung sein, die die Entdeckung der Giebelgruppen des olympischen Zeustempels hervorgerufen hat. Die »Hippodameia« des Ostgiebels gilt nun als ihre nächste Verwandte. Wir werden dies Verhältnis und seine Konsequenzen noch zu erörtern haben, aber vorläufig ist es nicht einzusehen, weshalb es die gegebene Erkenntnis des intimen Zusammenhanges mit dem Omphalosapollo fraglich machen soll, und überdies besitzen wir jetzt eine weit nähere in einem im Altertume einst hochgefeierten Werke, dessen Entdeckung wir Amelung verdanken, dem ein glücklicher Fund die Wiederherstellung eines Meisterwerkes des Quattrocento der Antike gestattet hat.[1] Wir besaßen bisher fünf Exemplare einer weiblichen Gewandstatue in unsern Museen, aber sämtlich kopflos, als im römischen Kunsthandel eine sechste, nun ins Berliner Museum gelangte, auftauchte, mit ungebrochen aufsitzendem Kopf, der zunächst eine herbe Enttäuschung brachte, indem er die Porträtzüge einer offenbar vornehmen Römerin zeigte und damit zunächst nun ein erneutes und besonders starkes Zeugnis ihrer antiken Hochschätzung bot. Indes da nur die Züge des Antlitzes geändert waren, der Schädel aber mit dem daraufliegenden Stück Himation und dessen Faltenzügen ebenso wie alles andere vom Original kopiert ward, so ergab sich der ursprüngliche Kopf dieses Typus in dem sog. Aspasiakopfe des Berliner Museums, der uns gleichfalls in einer stattlichen Reihe von Exemplaren erhalten ist. Die im Abguß vollzogene Zusammenfügung läßt keinem Zweifel Raum. Diese neue Demeterstatue ist das älteste Beispiel des Draperieproblems. Ihr Meister hat das vom Glauben dargebotene Motiv der verhüllten Demeter künstlerisch ernst genommen und dadurch ein Werk geschaffen, das trotz der Naivität dieser Lösung von Ethos in höherem Grade durchdrungen ist, als irgendeins, das wir kennen. Darin liegt vor allem der Anspruch auf sein Weiterleben, den es so kräftig geltend gemacht hat — eine neue Probe desselben wird uns noch begegnen — und der Kopf voll schöner Strenge, der für sich allein schon die Augen des Beschauers anzuziehen vermocht hat, er wirkt nun intensiver, indem das Antlitz aus der Umhüllung der Gestalt heraustritt als alleiniger Träger des geistigen Ausdrucks. Wie über die Zeitbestimmung des Werkes jetzt keine Meinungsverschiedenheit herrschen dürfte, so hatte auch der

[1] Röm. Mitt. XV (1900), Taf. III, IV S. 181 ff.

gesonderte Kopf seine stilistische Zuteilung schon gefunden. Furtwängler hatte ihn, wie mancher andere, neben die »Vesta Giustiniani« gestellt, an deren auf Kalamis hinweisenden Charakter er festhielt.[1] Amelung konnte nun auch auf die überraschenden Analogien der Gewandbehandlung hinweisen, und wenn er im übrigen Wege geht, die wir für ungangbar halten, diese geschwisterliche Übereinstimmung ist eine gesicherte, und ihre notwendige Folge scheint das Wiederaufleben der Sosandrafrage zu sein. So viel Ansprüche für die Hestia Giustiniani geltend gemacht werden konnten, für diese Rivalin dünkt uns die lukianische Beschreibung noch besser zu passen. Das τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς trifft hier prägnant zu und die Bedeckung des Hauptes, die er sich wegwünscht — es ist geradezu unglaublich, daß man das verkehrt interpretieren konnte — trifft hier noch besser zu, da sie dort weniger stört. Und dann hätte die römische Dame den Vorschlag Lukians erfüllt, und wenn wir ihn an dieser Stelle sein Ideal bald mit einem Zuge von einem bestimmten Werk des Praxiteles, Alkamenes, Phidias oder Kalamis ausschmücken sehen, so kann das doch nicht ohne Zusammenhang damit sein, daß wir gerade Knidierinnen und Aphroditen der Gärten genug in unsern Museen mit den Porträtköpfen römischer Prinzessinnen haben, die sich wie eine Illustration zu ihr ausnehmen. Lukian kannte eben den Geschmack seiner Zeitgenossinnen. Freilich auf die Identifizierung der Aphrodite des Kallias mit der Sosandra müssen wir damit verzichten, aber die vielen Kopien unseres Demeterbildes erklären sich doch, wenn es auch noch in Lukians Tagen auf der Akropolis stand.

Die im Jahre 1874 auf dem Esquilin gefundene Statue eines Wagenlenkers, jetzt im Konservatorenpalast, ist bereits mehrfach mit Kalamis wie mit dem Omphalosapollo in nahe Beziehung gebracht worden.[2] Die nackte jugendliche Figur betritt mit hochgehobenem rechten Fuß den Wagenstuhl, die abgebrochenen Arme waren geradeaus gestreckt und hielten Zügel und Peitsche, trotz der lebhaften Bewegung ist ihre Haltung streng und unfrei. Wir haben hier an ein berühmtes Bronzeoriginal zu denken, das der Kopist wiedergab, so gut er eben konnte. Die Schärfe der Muskelspannung ist ihm besser gelungen als der Kopf, den er stark verglättet hat, doch blickt die Ähnlichkeit mit dem Omphalosapollo noch deutlich durch. Die Grundzüge des Gesichtsumrisses sind die gleichen und die Haaranordnung, bei der eine Schnur die Rolle des Doppelzopfes übernimmt, mit dem in die Stirne überfallenden Vorderhaar, in dem die Neigung zur Lockenbildung wie ein Rückstand des archaischen nun aufgelösten Gelockes anmutet, ist

[1] Meisterw. S. 115.

[2] Helbig, Führer ² I, Nr. 615. Joubin, Fig. 40.

nur eine Vereinfachung der reicheren Coiffure Apollons. Das Thema selbst muß uns den bewunderten Meister der Bigen und Quadrigen in Erinnerung rufen. Dann liegt es allerdings nahe, an jene zu denken, deren Lenker von Praxiteles herrühren soll, und darum speziellere Beachtung erfuhr, indes wir haben früher auseinandergesetzt, was die tatsächliche Grundlage dieser Kombination war; daß gerade die menschliche Figur vom jüngeren Meister herstammt, bildet zwar die Pointe der Anekdote, aber daß sie darum wahr sein müsse, darf man daraus kaum folgern, und einen speziellen Anlaß dazu bietet die Figur vom Konservatorenpalast wohl kaum.

Doch wir lenken nun auf das Thema der Frauengestalt zurück. Schon Friederichs hat die »trauernde Penelope« des Vatikans zu Kalamis in Beziehung gesetzt; trotz des fremden ihr aufgesetzten Kopfes, der eine genauere Stilbestimmung unmöglich machte, schien die Stimmung, die in der Gesamtkomposition zutage tritt, dafür eindringlich zu sprechen. Mit dem rechten Kopf, den ihr Studniczka wiedergegeben, hat aber auch diese erheblich gewonnen und nun läßt sich ihre kunstgeschichtliche Bedeutung klarer erkennen.[1] Wir besitzen fünf plastische Wiederholungen dieses Werkes: ein Hochrelief, gleichfalls im Vatikan, eine Statuette im Kapitol, und zu dem Kopf in Berlin noch einen, der einer Jünglingsstatue im Palazzo Giustiniani aufgesetzt ist, während auf dem vatikanischen Exemplar ein einer Siegerstatue entnommener aufsitzt. Weit besser als die vatikanische Statue ist das Hochrelief, das dem Originale zeitlich nahe stehen wird. Die Figur sitzt auf einem lehnenlosen Stuhl, aus dem der Ergänzer jener einen Felsen gemacht hat, unter dem ein Spinnkorb steht. Sie stützt das mit einem Schleier bedeckte Haupt in die rechte Hand, die linke ruht auf dem Sitz, die Beine sind übereinander geschlagen. Der Ausdruck tiefer Trauer kommt in dieser Stellung deutlich zum Vorschein, im Antlitz ist davon nichts zu spüren, das ist noch nicht Träger der Affekte. Ein gleichartiges Vasenbild zeigt uns dieselbe Gestalt als Penelope am Webstuhl, und späte Terrakottareliefs wiederholen den Typus in der gleichen Bedeutung. Und doch ist das nicht die ursprüngliche. Geschaffen ward er, wie man längst sah, als Grabschmuck; der attische Totenkult, der so viel herrliche künstlerische Blüten getrieben hat, gab die Inspiration zu diesem Werk, in dem zum ersten Male ein Ton der Innerlichkeit anklingt, der den Grundton der kommenden attischen Grabplastik bildet. An Variationen fehlt es nicht, aber die monumentale Erinnerung an den ersten Wurf konnten sie nicht verdrängen, und das verstärkt die Gewähr, die er selber bietet, daß hinter ihm ein großer Künstler steht. Der Vergleich dieser Gestalt mit der »Vesta Giustiniani« drängt sich von selbst auf.

[1] Ant. Denkm. I, Taf. 30 u. 31 A S. 17ff. Helbig ² I Nr. 195. Joubin, Fig. 70.

Es ist zunächst die Geschlossenheit der Haltung und eine geistige Verwandtschaft, die sie verbindet, aber auch eine weitgehende formale Übereinstimmung rückt sie nahe zusammen. Dort aber, wo wir sie am stärksten zu finden erwarten sollten, im Kopftypus, ist sie zwar unleugbar vorhanden, jedoch nicht in jenem Grade, der die Annahme der gleichen Meisterhand erzwingt. Nur der unmittelbare Einfluß des Schöpfers der »Sosandra« darf mit voller Zuversicht behauptet werden, man möchte am liebsten an eine Werkstattarbeit denken. Die nächste stilistische Verwandtschaft zu dieser »Penelope« zeigt ein herrliches griechisches Originalwerk, dessen wir früher im Vorbeigehen gedacht haben, der sogenannte ludovisische Marmorthron, mit dem eine verfehlte Kombination den Kolossalkopf der Aphrodite derselben Sammlung in Verbindung gebracht hat, die sich auf die Deutung der Darstellung der Hauptseite als die Geburt der Aphrodite aus dem Meere stützt.[1] Sie zeigt eine Frau, deren Oberleib allein sichtbar wird, die mit schmerzlich erhobenem Haupte die Arme nach zwei sich zu ihr herabbückenden Frauen ausstreckt, die ihr hilfreich unter dieselben greifen und ein großes Tuch vor ihren Unterleib halten; unter ihren Füßen ist ein steiniger Boden durch einige Kiesel angedeutet. Mit dem Oberteil der Platte sind die Köpfe der helfenden Frauen verloren gegangen. Wir können uns nur der Meinung jener anschließen, die in der Frau nicht eine Geborenwerdende, sondern eine Gebärende sehen; darin bestärkt uns sowohl die Flötenbläserin als die Opfernde der Nebenseiten, und der steinige Grund läßt uns an Delos und Leto denken, der Eileithyia und wohl Iris, die sie begleitet hat, bei der Geburt des göttlichen Zwillingspaares Hilfe leisten. Dann haben wir uns die Mittelfigur kniend zu denken. Die streng symmetrisch aufgebaute Komposition ist von ganz außerordentlicher Schönheit, der aufwärts gewendete Kopf der Leto mit dem herabfließenden Haar ist das Höchste an Innerlichkeit, das innerhalb der Formensprache der archaischen Kunst zu erreichen möglich war. Völlig zutreffend hat Eugenie Sellers mit diesem Kopf einen von ihr publizierten, aus dem Palazzo Borghese stammenden, in englischem Privatbesitz befindlichen Kopf verglichen, ein originales Meisterwerk, dessen Verbreitung durch den Abguß in wissenschaftlichem Interesse dringend erwünscht wäre.[2] Die Übereinstimmung reicht bis in die Einzelheiten der Haarbehandlung, sie tritt besonders faßbar in dem gleicherweise aus der, von der Binde herabflutenden Haarmasse halb heraustauchenden Ohre zutage. Die Statue, deren Rest er bildet, werden wir demselben Meister zuteilen müssen, von

[1] Ant. Denkm. II, Taf. 6, 7. Petersen, Röm. Mitt. VII (1892), S. 32 ff. Helbig,[2] Nr. 938a. Joubin, Fig. 72. Die rechte Deutung haben Wolters, Ephim. arch. 1893, S. 227 ff. und Robert in Prellers Mythol. I, S. 514, 1, doch nur in allgemeiner Formel.

[2] Journ. of hell. stud. XIV (1894), Taf. V S. 198 ff.

dem das Hauptbild des ludovisischen Thrones stammt. Eine genauere stilistische Bestimmung gewinnen wir durch den Vergleich des Kopfes mit dem der »Vesta Giustiniani« und des Omphalosapollon. Welchem der beiden er näher steht, bleibt ohne die Hilfe des Abgusses schwer zu sagen, sicher ist nur, daß er beiden stilistisch nächstverwandt ist. Verschieden ist nur seine Haarbehandlung und -anordnung, aber ein prinzipielles Moment wird man darin nicht erblicken dürfen, tritt doch die gleiche Tendenz, das natürliche Wachstum des Haares zur Anschauung zu bringen, klar hervor. Aber sie schärft unseren Blick für eine bisher übergangene Einzelheit. An dem athenischen Exemplar des Apollokopfes sind die vorn überfallenden Haarmassen unmittelbar vor den Ohren weggebrochen, mit ihnen das rechte Ohrläppchen, während das linke unbearbeitet blieb, und Repliken zeigen es deutlich, daß die Ohrmuschel nur mit ihrer oberen Hälfte aus der Haarmasse herauskam; an der Vesta macht das Tuch die gleiche Frage gegenstandslos.

Die beiden Schmalseiten des ludovisischen Thrones mit den Einzeldarstellungen der flöteblasenden nackten Hetäre und der ganz in ihr Gewand eingehüllten Frau, die ein Rauchopfer darbringt, gehören inhaltlich zur Hauptdarstellung, die wir als das älteste der »Dreifigurenreliefs« bezeichnen dürfen. Den feinen künstlerischen Gegensatz dieser beiden, gleich auf ihr Pfühl gelagerten und gleich in den Raum hineinkomponierten Gestalten mag uns das bekannte, einem Mißverständnis entsprungene plinianische Wort von den beiden Statuen des Praxiteles, diversos adfectus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis illustrieren, da es zu sonst nichts taugt. Das stärkere künstlerische Interesse nimmt die nackte Flötenbläserin in Anspruch, in der wir eine Tochter der Sekline des Euphronios vor uns zu sehen glauben. Also nicht das Thema ist das Neue an ihr, das neue kühne Wagnis liegt in der plastischen Wiedergabe des weiblichen Leibes, wenn sie auch hier zunächst noch in der halbplastischen Reliefform stecken bleibt. Für die Mängel dieser Wiedergabe vermag jeder angehende Kunstjünger das Merkeramt zu übernehmen, aber sie wiegen federleicht gegenüber der Tatsache, daß die spezifischen Reize des jugendlichen weiblichen Körpers in seiner prallen Weichheit ganz charakteristisch durchgebildet erscheinen. Der Gegenüberstellung der verhüllten Frauengestalt liegt kein ethisches, sondern ein künstlerisches Glaubensbekenntnis zugrunde. Das verstohlene Durchscheinen eines Stückes weiblichen Reizes durch eine gespannte Gewandpartie, jenes bekannte Hausmittel der vorpersischen attischen Kunst, wird nun als abgebraucht verworfen. Eine ernstere Auffassung greift auch diesem Problem gegenüber Platz. Mit dem Kompromiß zwischen Gewand und Leib ist es vorbei, nun gilt es, den weiblichen Leib nackt oder verhüllt zu zeigen.

Die »tralucida vestis« der polygnotischen Kunst bedeutet den vollen Sieg dieses über jenen, und das volle Durchscheinen des Frauenleibes durch das Gewand als die dritte Art der Lösung des Problems sehen wir auf der Hauptseite des Thrones. So klein auch die stilistische Differenz zwischen dieser und den Nebenseiten ist, sie bleibt doch noch immerhin für uns meßbar. Durch die Vermittelung des borghesischen Kopfes haben wir die stilistische Stellung jener genau präzisieren können. Ist der Name Kalamis für den Omphalosapollon und die Vesta Giustiniani zutreffend, dann verlangt der Kopf wie die Hauptseite des Thrones denselben Meisternamen. Für die beiden Einzelgestalten hat Petersen den stilistischen Vergleich mit der Penelopestatue mit der ihm eigenen Akribie durchgeführt und ihre volle Übereinstimmung erwiesen. Wenn wir oben das Verhältnis zwischen der Vesta und Penelope mit den Schlagworten Meister- und Werkstattarbeit zu erfassen suchten, so scheint dieser Fassung für das völlig Entsprechende von Haupt- und Nebenseite eine noch stärkere Kraft innezuwohnen, nur müssen wir ausdrücklich hervorheben, daß auch diese Werkstattarbeiten einen echten Künstler erraten lassen, der sich dem Banne des Meisters wohl bald entwunden haben wird.

Die Betrachtung der nackten Flötenbläserin leitet zu einem Werk hinüber, das uns das gleiche künstlerische Problem in voller plastischer Ausführung zeigt, zur sogenannten esquilinischen Aphrodite des Konservatorenpalastes.[1] Wenn es von mancher kundigen Seite verkannt werden konnte, daß wir es hier mit der Kopie eines Werkes der Zeit und Richtung, die uns gerade beschäftigt, zu tun haben, so fällt ein Teil der Schuld auf den Kopisten, der ihm eine gar wunderliche Stütze beigab, die uns aber als dessen Zutat nicht weiter zu beschäftigen braucht; wir werden uns das Original als Bronzewerk denken dürfen. Wie wir uns in dessen Sprache die raffinierte Behandlung der Oberfläche zurückzuübersetzen haben, mag uns die Flötenbläserin lehren. Der Name Aphrodite ist sicher falsch, der vorgeschlagene der Atalante wenig vertrauenerweckend, ein besserer hat sich derzeit noch nicht finden lassen. Auch über den Anlaß wissen wir nichts mehr zu sagen, als daß keine »Genrefigur« hier vorliegt, sondern wohl ein Anathema, doch kennen wir bisher das ins Weibliche übersetzte Siegerbild, die Hetärenstatue, erst aus dem vierten Jahrhundert. Wie dem nun immer sein mag, das kunstgeschichtliche Interesse hat von der Lösung dieser Vorfrage keine Steigerung zu erwarten. Die Figur, der die Arme weggebrochen sind — ergänzt ist nur die Nasenspitze — beschäftigt sich mit der Ordnung ihrer Coiffüre. Die Linke faßt den Haarschopf, ein Teil

[1] Helbig[2] I Nr. 582. Brunn-Bruckmann, Taf. 305. Der Kopf Einzelvkf. Nr. 481. 482. Joubin, Fig. 63. Die Fig. 61 u. 62 bieten die Zusammenstellung des Penelopekopfes mit dem unserer Figur.

ihrer Hand ist dort zurückgeblieben, die Rechte zieht das um das Haar geschlungene Band mit einem kräftigen Ruck fest; das Motiv hat wohl nur den Zweck, die Nacktheit zu begründen, aber es bringt den großen Vorteil mit, jene Drehung und Neigung des Kopfes zu erzielen, die der Gesamtkomposition trefflich zustatten kommt, auch der enge Stand der Figur — das entlastete linke Bein tritt in leichter Biegung ganz wenig zurück —, der die Entwicklung der Linienführung fördert, wahrt ihre Weiblichkeit. Die Körperbildung entspricht völlig jener der Hetäre wie der Gebärenden vom ludovisischen Throne, ja die letztere erleichtert sogar trotz ihrer Hülle durch die Enfacestellung, wie durch das Erheben der Arme die Vergleichung. Der Kopftypus findet gleich jenem der Einzelfiguren vom Throne seine nächste stilistische Ähnlichkeit in dem der »Penelope« und zwar in einem so starken Grade, daß über die Kopisten beider hinweg die gleiche Meisterhand sichtbar bleibt. Damit haben wir den Kreis der Gestalten durchmessen, die sich unmittelbar an den Omphalosapollon und seine giustinianische Schwester anreihen. Von der Hoheit dieser bis zum Hetärenbild ist nur ein Schritt, und die Frage, ob ihn der Meister selbst getan habe, dessen Sosandra wir in der strengsten jener Gestalten wiederzuerkennen glauben durften, formuliert sich von selbst. Wir haben auf die Indizien hingewiesen, die uns annehmen lassen, dieser Schritt wäre wohl unter seinen Augen, aber nicht von ihm getan worden. Diese erneute plastische Verherrlichung der Weiblichkeit schlägt ernstere und vollere Töne an, als die, die kurz zuvor unterm Perserschutt verklungen waren. Den Namen dessen, der die Tat vollendet, wüßten wir gerne, zumal es damals in der Nähe des Meisters einen gab, der wie eine Verheißung klingt, aber das gibt uns auch nicht einmal das Recht, ihn auszusprechen.

Neben Kalamis ist die aus dem Dunkel der Überlieferung am hellsten sich heraushebende Bildnergestalt dieser Zeit Pythagoras von Rhegion und Samos,[1] über den es auch schon in der antiken Kunstforschung, nach den Bruchstücken zu urteilen, die wir davon besitzen, eine ziemliche Literatur gegeben haben muß. Den nächsten Anlaß hierzu bot die doppelte Herkunftsbezeichnung, und die aus ihr sich ergebende Homonymenhypothese, und wenn sie diese Schwierigkeit nicht ganz aus der Welt schaffen konnte, so hat sie doch den Vorteil gehabt, daß mit um ihretwillen die künstlerische Eigenart der mit seinem Namen signierten Werke schärfer, als es wohl sonst geschehen wäre, beobachtet und seine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung erkannt ward. Für uns ist diese Frage gegenstandslos geworden, sie hat sich in die andere verwandelt, wie der Samier zum Rheginer

[1] Overbeck, Schriftqu., S. 489—507, dazu Löwy, 23 und 24. Dittenberger-Purgold, Nr. 144, 145.

wurde, und die Antwort darauf haben wir bereits vorweggenommen. Aber dadurch ist die Gestalt des großen samischen Künstlers, der die ionische Plastik in einer Zeit siegreich vertritt, in der die helladische Kunst deren Einfluß auf allen Gebieten zurückgedrängt hat und selbstbewußt ihre eigenen Wege geht, für uns nur um so interessanter geworden, und so wenig aussichtsreich die Hoffnung sein mag, ihrer festen Umrisse habhaft zu werden, ermüden dürfen wir in dem Bestreben nicht. Trotz seiner Wirksamkeit in und für Sizilien hat er mit Kalamis wenig Berührungspunkte. Er tritt uns ausschließlich als Bronzemeister und in erster Reihe als vielgepriesener Athletenbildner entgegen. Er soll als erster Rhythmus und Symmetrie erstrebt haben; diesen Ausspruch eines wirklichen Kunstforschers überliefert uns Diogenes von Laerte (VIII, 46). Plinius läßt ihn hinwieder zuerst Muskeln und Adern zum Ausdruck bringen, welche Künste seinerzeit schon lange erfunden waren, und das Haar feiner ausarbeiten. Pausanias bezeichnet ihn schlicht als einen der ersten Bildhauer. Er nennt ihn Schüler des Klearchos, der selbst Rheginer gewesen sei. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß wir in diesem Klearchos aller Wahrscheinlichkeit nach den Vater des Pythagoras zu erkennen haben, und haben ihn in genealogischen Zusammenhang mit dem samischen Künstler Mnesarchos und dessen Sohne, dem Philosophen Pythagoras, gebracht. Dann aber hat schon der Vater und nicht erst der Sohn die samische Heimat verlassen, und das Datum der Schlacht bei Lade, Ol. 71, nach der eine Auswanderung von Samiern nach Italien erfolgte, kommt für diesen in Betracht. Damit muß Pythagoras jünger angesetzt werden als es früher geschah, und der Papyrus, der uns die reiche Siegerliste beschert hat, hat diesen Ansatz völlig bestätigt. Die Reihe der dort verzeichneten Olympioniken, für die er Siegerstatuen geschaffen, erstreckt sich genau so weit, als sie selbst reicht, von Ol. 75 (480) bis Ol. 83 (448). Das Viergespann, für Kratisthenes von Kyrene gefertigt, ist am Schluß der Liste nicht erhalten, doch mit Sicherheit angesetzt, während seine Statue für Astylos, mit der die Reihe beginnt, wohl erst für den Sieg in der 76. Olympiade angesetzt werden darf, der der letzte seiner acht olympischen Siege war, während der erste, auf den man früher die Statue bezog, Ol. 73, also zwölf Jahre vorher fiel.[1] Parallel mit ihm erscheint vom Anfang bis zum Schluß Myron, der demnach wohl sein Altersgenosse gewesen sein wird; von Ägineten erscheinen am Anfang (476) Glaukias und Ptolichos, 468 Onatas (mit Kalamis) als seine älteren Zeitgenossen; mit 460 setzt Polyklet zum erstenmal ein, der rund 20 Jahre jünger gewesen sein wird. Da nun seine gesicherte Schaffenszeit von Ol. 76 — 83 achtundzwanzig Jahre umfaßt, so werden wir die Grenzen

[1] Robert, Hermes 1900, S. 176 u. 184.

derselben nach beiden Seiten nicht viel weiter abstecken dürfen. Sein Geburtsdatum muß in die letzten Jahre des sechsten Jahrhunderts fallen; 510 ist wohl der früheste hierfür denkbare Zeitpunkt. Der Endpunkt seiner Tätigkeit wird um Ol. 85 = 440 anzusetzen sein; das ist noch immer zwanzig Jahre hinter dem Akmedatum des Plinius Ol. 90 zurück, das nach Polyklet visiert ist und fast ebensoviel Fehler als Namen enthält, aber seine Konstruktion ist recht durchsichtig. Myron wird als condiscipulus dem Polyklet gleichgesetzt und Pythagoras als Rivale dem Myron. Beachtenswert ist auch die bei Pausanias vorliegende Tradition über die Schulfolge, die auffallenderweise an zwei Stellen in drei verschiedenen Variationen wiederkehrt, worin man einen schlagenden Beweis für die Wertlosigkeit solcher zu finden glaubte, und die man für willkürlich ausgeklügelt erklärt hat.[1] Und doch sind sämtliche drei gar wohl vereinbar, denn wenn Pausanias vor dem Agalma des Zeus im Tempel der Chalkioikos in Sparta von seinem Meister Klearchos sagt, er sei nach einigen ein Schüler des Dipoinos und Skyllis, nach andern gar des Daidalos selbst gewesen, so ist das bloß eine ungeschickte Umschreibung der Nachricht, daß dieser Rheginer seiner künstlerischen Abstammung nach zu den Dädaliden gehöre. Im sechsten Buche zeigt er sich schon genauer unterrichtet als im dritten, da ist Eucheir von Korinth der Lehrer des Klearchos, und dessen Lehrer hinwiederum sind die Spartaner Syagras[2] und Chartas. Nach einer willkürlichen Kombination sehen diese Namen nicht aus; es bieten sich sogar positive Indizien für ihre Urkundlichkeit. Das spartanische Paar erinnert zu deutlich an die landsmannschaftlichen Paare Hegylos und Theokles, Dontas und Dorykleidas aus der Schule des Dipoinos und Skyllis, als daß wir sie nicht auch an diese anreihen dürften. Und der unmittelbare Lehrer des Klearchos, Eucheiros von Korinth, der »Daedali cognatus«, wird uns zwar von Plinius als Maler überliefert, und wir haben es möglicherweise mit einem Homonymen zu tun, aber Plinius verrät uns doch, daß sein Pythagoras Samius »initio pictor« gewesen sei. So überraschend es sein mag, daß der künstlerische Stammbaum des großen samischen Erzgießers in die Dädalidenzunft einmündet, der Einfluß derselben tritt doch in der Tatsache, daß er vor allem Athletenbildner war, bestätigend zutage, und man darf daran vielleicht die Vermutung anknüpfen, der lokale Ausgangspunkt seiner Tätigkeit sei wohl dort anzusetzen; waren doch bisher die Versuche, an spezifisch unteritalischen Fundstücken seinen Spuren nachzugehen, von zweifelhaftem Erfolge begleitet. Damit würde sich unter andern auch die Tatsache erklären, daß uns diese genealogische Liste vorliegt. Sie geht noch weiter.

[1] Robert, Arch. Märchen, S. 8 ff., dagegen auch Studniczka, Röm. Mitt. II (1886), S. 107 Anm. 54. Verkehrt Amelung, Florentiner Antiken, S. 13.

[2] Zum Namen Studniczka, Verm. z. gr. Kunstgesch., S. 44.

Plinius nennt uns 36, 40 einen Schwestersohn und Schüler des »Rheginers« Pythagoras namens Sostratos; derselbe Name erscheint bei Pausanias VI, 9, 3 als der des Vaters eines Chioten Pantias. Von diesem Pantias erwähnt Pausanias drei olympische Siegerstatuen, und VI, 3, 11 nennt er ihn, ohne Angabe der Mittelglieder, als siebenten in der Reihe der vom Sikyonier Aristokles ausgehenden Schulfolge. Ich habe seinerzeit die Vermutung ausgesprochen, der Vater des Pantias sei identisch mit dem Neffen des Pythagoras[1] und habe derselben nur hinzuzufügen, daß die an sich nicht unwahrscheinliche Angabe, daß die Schwester des Samiers an einen Chioten verheiratet war, die doch vorauszusetzenden Beziehungen zwischen der samischen und chiotischen Kunstschule hübsch illustriert. Dann aber brauchen wir Sostratos und Pantias nur der geschlossenen Reihe von Syagras-Chartas bis Pythagoras anzufügen, und wir haben die fünf verschwiegenen Mittelglieder der mit diesen endigenden siebenstelligen Reihe des Pausanias. Der Papyrus hat uns auch hier die erwünschte Bestätigung gebracht, denn wenn auch die Namen der Sieger, deren Bilder er geschaffen hat, in denselben fehlen, so ist doch die Datierung des Xenombrotos auf Ol. 84 (444) durch sie indiziert, er gehört in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts, sein Vater hat in der ersten mit seinem Onkel zusammen gearbeitet. Aber während sie so die Konstruktion der siebenstelligen Reihe bestätigt, führt sie uns zugleich drastisch die chronologische Sinnlosigkeit derselben, die wir eigentlich selber hätten merken sollen, vor Augen. Ptolichos, der Enkelschüler des Aristokles, tritt in ihr Ol. 75 = 476 gleichzeitig mit Pythagoras auf, der die fünfte Stelle in der Schulfolge einnimmt, und da wir Aristokles an das Ende des sechsten Jahrhunderts ansetzen müssen, so kann, zumal in diesen Listen die natürliche Generation vorherrscht, nach weniger als 50 Jahren wohl die dritte, aber unmöglich die fünfte Generation sich betätigen. Aber sobald wir den Fehler sehen, ist es ein Leichtes, seine Entstehung nachzuweisen. Pausanias hat die lange Generationsreihe, ohne den bestimmt genannten Anknüpfungspunkt, in seiner Quelle offenbar als sikyonische Schulfolge vorgefunden; da er nun mehrere kleine gleiche an Aristokles von Sikyon angeschlossen fand, so hat er dies auch mit der großen getan, natürlich falsch, denn diese tendiert in ihrer Spitze deutlich dorthin, wo Pausanias den Klearchos früher allzudirekt anzuknüpfen versucht hat, an den Anfang der Dädalidenschule, an Dipoinos und Skyllis. Von da ab war sie zweifellos ursprünglich gerechnet, und diese Rechnung stimmt. Gerade in ihrer Vereinzelung bildet sie das Zeugnis für eine hochinteressante Tatsache. Diese Generationsfolge ist das Resultat eines exakten Forschers, der tiefeindringende Quellenstudien über unsern

[1] Arch. epigr. Mitt. V, S. 103 ff.

Meister gemacht hat. Wer dieser gewesen sein kann, darauf deutet noch die genaue Kenntnis der sikyonischen Tradition, aber er verrät sich doch noch deutlicher. Den Anlaß zu diesen Untersuchungen kann nur die strittige Frage der Identifikation des Samiers mit dem Rheginer geboten haben. Pausanias kennt sie als erwiesene Tatsache. In den erhaltenen Inschriften der Statuen seiner Olympiasieger, die er dem Rheginer, wie er ihn allein bezeichnet, zuteilt, nennt sich dieser Samier. Er findet es überflüssig, dieses Umstandes auch nur zu gedenken. Anders Plinius und Diogenes von Laërte, die der Hauptgestalt des Rheginers noch die Nebenfigur des Samiers anfügen, letzterer als bloßen Homonymen, ersterer in einer wieder einmal seine Intelligenz arg kompromittierenden Weise. Die mit der Pausaniasschen mehrfach übereinstimmende Reihe der Athletenstatuen, deren Signaturformel wir kennen, teilt Plinius ruhig dem Rheginer zu, übernimmt also das Hauptresultat des Identifikationsbeweises unbedenklich. Da bleibt für den Samier als Rest nur eine große in Rom befindliche Gruppe, deren Deutung als der der Sieben vor Theben mit der achten Figur eines Sehers wir nun durch eine Notiz Tatians, der dann zwei Personalnachrichten folgen, erschließen können.

Daß Pythagoras auch Maler gewesen sei, wird er demselben Forscher verdanken, dann folgt die köstliche Bemerkung, der Samier habe, wie man erzählt, dem Rheginer zum Verwechseln ähnlich gesehen. Was unserem Autor da passierte, ist nicht allzuschwer zu erraten; er hat den Schlußtrumpf des Identifikationsbeweises, der in gleicher Form zu gleichem Zweck auch in modernen Untersuchungen dieser Art ständig wiederkehrt,[1] für bare Münze genommen. Hat er doch auch den Hohn, womit jener Forscher seine archivalische Entdeckung, daß just der Rheginer eine Schwester in Chios verheiratet hatte, vorzeigte, treuherzig mißverstanden. Den leicht zu erratenden Namen des streitbaren Gelehrten nennt uns Athenaios. Gelegentlich der Erwähnung einer von Pythagoras gefertigten Statue beruft er sich auf Polemon, dem er ein Stück der Inschrift und eine nette Anekdote entlehnt, die sich bei Plinius wiederfindet. Es ist also der berühmte »Urkundenmeier«, dessen Forschungen über Pythagoras uns wirr und zerpflückt noch vorliegen; der Ton läßt auf eine seiner Streitschriften schließen, der Inhalt auf die gegen die Kunstforscher Adaios und Antigonos gerichtete. Der Autor hat, um seinen Schützling vor der Zweiteilung

[1] Ich bringe als Beispiel ein Zitat aus Gomperz' Abhandlung: Die Apologie der Heilkunst, Sitzgsber. der Wiener Akad. d. Wiss. 1890, S. 34 des Separatabdruckes, wo sich die Kette der Beweisführung für die Autorschaft des Protagoras mit folgendem Satze schließt: »Nicht Original und Abbild stehen vor uns, sondern die beiden Physiognomien, die einander so täuschend ähnlich sehen, daß wir sie kaum auseinander zu halten vermochten, sind in Wahrheit ein und dieselben.« Die früheren Erklärungsversuche mag man in den plinianischen Chrestomathien nachsehen.

zu retten, mit großem Fleiß und vieler Umsicht ein Aktenmaterial zusammengebracht, dessen Reste noch immer bedeutsam genug sind, um sich gegen die magere schriftliche Überlieferung von allen andern uns sonst bekannten griechischen Künstlern wirksam abzuheben. Er scheint sich aber auch während seiner Arbeit für ihn erwärmt zu haben, und das hat wohl auf den Ton, in dem diese von Pythagoras spricht, stark eingewirkt. Von ihm rührt wohl der Vergleich mit Myron her, den wir als stilistisch naheliegend vermuten dürfen; er fällt seltsamerweise zuungunsten dieses großen Künstlers aus. Angeknüpft erscheint er an eine delphische Pankratiastenstatue des Pythagoras, die in Polemons delphischer Periegese nicht gefehlt haben wird, mit der er ihn und zugleich sich selbst übertroffen haben soll. Plinius hat aus diesem Kunsturteil eine Konkurrenzgeschichte gemacht, in der neben Myron Leontiskos erscheint, als Besiegter also eine olympische Siegerstatue des Rheginers. Im zehnten Buche des Pausanias suchen wir dies so hochberühmte Werk vergebens, vermutlich war es damals schon längst nach Rom gebracht, das ja auch ein umfangreiches von ihm besaß.

Die alte hohe Wertschätzung des Meisters läßt uns mit Sicherheit voraussetzen, daß er in unserer monumentalen Überlieferung gut vertreten sein wird. Aber der feste Punkt, wo sich der Hebel ansetzen läßt, um den Schatz einer Künstlertätigkeit zu heben, die von der Blütezeit der äginetischen Schule bis weit in die Tage des Phidias und Polyklet hineinreicht, ist noch nicht gefunden, und wir müssen uns hier mit Vermutungen begnügen, deren Tragfähigkeit derzeit noch nicht erprobt ist. Als abgetan dürfen wir jedoch die völlig unfruchtbare betrachten, die sizilische oder unteritalische Monumente zum Ausgangspunkt genommen hat. Mancher Zweifel wie ermunternder Zustimmung erfreut sich ein anderer Versuch, der an ein überliefertes Werk des Meisters anknüpft. Ein Rhetor, dessen Schrift in die Sammlung der Reden des Chrysostomus als 37te geraten ist, erwähnt als Beispiel einer Figur, die nicht fliegen kann, obgleich sie Flügel hat, den Perseus des Pythagoras wie ein altbekanntes Werk. Daß ein Perseus des Myron auf der Akropolis stand, wo ihn Pausanias kurz erwähnt, ist doch kein zureichender Grund, eine Verwechslung des Meisternamens anzunehmen.[1] Ein hochbedeutsamer Kopf des British Museum, dessen Erklärung als Perseus zuerst von Murray ausgesprochen wurde, wird durch die seltsame Form der aus Schuppen bestehenden Flügelkappe, die nur den Tarnhelm des Hades bedeuten kann, erwiesen. Ein zweites Exemplar ist

[1] Das habe ich, als ich Arch. ep. Mitt. VII, S. 57, über Pythagoras gehandelt habe, getan, und glaube seitdem durch die monumentale Überlieferung widerlegt zu sein, was leider die Berufung auf diese Entdeckung nicht verhindert hat.

in Rom zutage gekommen, dessen kleine Abweichungen eine freiere Umformung des Originales bedeuten, ein interessantes Werk, das den Ruhm des Originales wirksam bestätigt, aber neben der Londoner Büste für die Rekonstruktion desselben kaum in Betracht kommen kann.[1] Ein direkter stilistischer Zusammenhang dieses Perseus mit Myron erscheint ausgeschlossen, der Versuch, einen Myron zu konstruieren, in dem er noch seinen Platz findet, liegt in einer Form vor, die man für den besten Gegenbeweis nehmen kann, und so haben wir denn das Recht, hier an den Perseus des Pythagoras zu denken. Der Kopf ist leicht gesenkt und nach links geneigt, die Statue, zu der er gehörte, haben wir uns in ruhiger gerader Haltung vorzustellen, die kontrastierende Wirkung dieser Wendung und Neigung wird ganz der Art gewesen sein, die wir an der Stephanosfigur beobachtet haben. Seine Formensprache ist hart und streng, aber doch auch von imponierender Größe. Die unter der Kappe über die Stirn und Schläfen hervorquellenden Haarpartien hat der Kopist des Londoner Exemplares nur angelegt, und auch das in diesem Punkte gesprächigere römische Exemplar verrät uns nicht allzuviel von der liebevollen Ausführung, die wir an dem Originalwerk zweifellos voraussetzen müssen, und zwar genau in der Art, wie sie uns der nächste Verwandte des Perseuskopfes zeigt, der des Kasseler Apollo.[2] Der untrennbare Zusammenhang, in dem diese beiden Werke stehen, ist längst und allseitig anerkannt, er bedarf keines weiteren Beweises als den der prüfende Blick gewährt, und wie auch die Meisterfrage hin- und herwogen mag, darüber ist kein Zweifel, wem der eine zugeschrieben wird, der muß auch den andern mit in Kauf nehmen. Die mehr als stattliche Zahl der Repliken dieses Apollotypus, die ihn zu einem mindestens ebenbürtigen Rivalen des gleichzeitigen und so grundverschiedenen »Omphalosapollon« macht, weist mit aller Bestimmtheit auf einen Meisternamen von hellstem Klange; darin geben sich allerdings Pythagoras und Myron nicht viel nach, doch hat Meister Myron in dieser Konkurrenz schon in alter Zeit kein Glück gehabt. Zunächst ein Wort über die Vorfrage der literarischen Überlieferung. Ein Apollo des Myron ist wohl be-

[1] Der Londoner Kopf ist veröffentlicht: Journ. of hell. studies I (1881), Taf. IX S. 55. Kalkmann, 53. Berl. Winckelmannsprogr. S. 77. Furtwängler, Meisterw., S. 383 Fig. 55. Der römische Bull. communale XVIII (1890), Taf. 13, S. 231 ff. (Klein). Furtwängler, Meisterw., Taf. XXII und mit einem Torso aus Palazzo Valentini im Abguß vereinigt von Studniczka, »Perseus« »Eine Vermutung«, die uns später noch beschäftigen soll.

[2] Zu der reichen Literatur vgl. außer den, dem Furtwänglerschen Replikenverzeichnis (Meisterw. S. 371) angefügten Verweisen noch meine Bemerkungen im Bull. comm. a. a. O. Amelung, Florentiner Antiken, S. 11 ff. Treu, Festschrift für Benndorf, S. 107. Neue Abbildungen bei Overbeck, Kunstmythologie Apollon, Taf. XX, 24. Amelung, a. a. O. Brunn-Bruckmann, Taf. 463a. Das Pariser Exemplar bei Furtwängler, Meisterw., S. 373.

zeugt, aber auch für Pythagoras dürfen wir unbedenklich das gleiche Thema annehmen, auch wenn es uns bloß monumental geboten wäre. Daß die vierzehn Nummern der Overbeckschen Schriftquellen für uns nicht bindend sind, bedarf keines Wortes. Aber unter ihnen findet sich doch auch ein Apollo, allerdings in einer etwas singulären Formulierung. Plinius erwähnt 34. 59 unter seinen Werken »Apollinem serpentemque eius sagittis configi«, also eine Gruppe voll dramatischer Aktion. Zur Erläuterung derselben hat die moderne Forschung auf ein Münzbild von Kroton hingewiesen, die dieses Thema bietet; aber der Versuch, dieses Bild in die statuarische Sprache des fünften Jahrhunderts zurückzuversetzen, erlahmt, und die Frage, ob dieses Thema in dieser Form denkbar sei, trägt die Tendenz zum »Nein« so entschieden in sich, daß sie zu einer kritischen Betrachtung auch dieser plinianischen Notiz anregt. Versuchen wir, uns die Nachricht zu rekonstruieren, die dem römischen Autor vorlag, vielleicht finden wir etwas Unverfängliches darin; die Kunde von einem Apollon Pythoktonos des Pythagoras würde zu solchem Mißverständnis vollkommen hinreichen, und ob dieses völlig eigenes Produkt, oder ob etwa durch eine epigrammatische Vermittelung der dramatischen Zuspitzung vorgearbeitet war, darüber zu entscheiden lohnt kaum. Doch für den Apollo Pythoktonos des Pythagoras können wir den Kasseler Apollo zunächst in Anspruch nehmen, dessen Original ein Bronzewerk von monumentaler Wirkung war. Eine völlig genügende Gesamtvorstellung bietet leider keines der Exemplare. In das Kasseler ist beim Einsetzen von Flicken eine falsche Drehung des Oberkörpers hineingekommen, am Pariser hat der Restaurator die Fußstellung verfehlt, doch korrigieren sich beide glücklicherweise; von den Einzelköpfen ist wohl das Barraccosche Exemplar das beste. Das Standmotiv führt auch hier direkt auf die Stephanosfigur zurück, der Stand ist hier wie dort der gleiche, und die Haltung der Arme eine entsprechende; auch hier war der rechte Arm gehoben (die Hand hielt wohl den Bogen), und der linke gesenkt. Nur Neigung und Wendung des Kopfes sind verschieden, erstere hier fast gleich Null, letztere deutlich, doch viel geringer, aber diese stolze Haltung entspricht dem göttlichen Wesen Apollos; der Künstler tat gut, hierin nicht weiter zu gehen, aber der Rhythmus, der die Gestalt beherrscht, wirkt trotz der Abdämpfung noch recht fühlbar. Die Proportionen nähern sich auch hier dem Hochwuchstypus, doch ist der Rumpf schwerer und kräftiger durchgebildet als etwa am Omphalosapollo. Ein besonderes stilistisches Kriterium ist die Haarbehandlung. Wohl ist auch hier das Nackenhaar in einen Doppelzopf geflochten und aufgebunden, doch fällt zu beiden Seiten je ein Lockenpaar auf die Schultern, und über der Stirn und den Schläfen ordnet sich das sorgfältig geteilte Vorderhaar in einer Fülle von kurzen, dicht übereinander lagernden, stark plastisch

hervortretenden Löckchen, die den Eindruck einer streng symmetrischen Umrahmung hervorruft und doch zugleich die Freiheit der Einzelbildung zu wahren scheint. Bei genauerem Zusehen entdeckt man das Prinzip, durch welches die Unruhe hineingebracht ist, die symmetrische Anlage wird durch eine fein berechnete und rhythmisch geordnete Asymetrie der Ausführung belebt. Man erkennt das gleiche System auch noch in der ganz singulären Bildung des Schamhaares. Darin liegt ein entscheidender Schritt über die archaische Regelmäßigkeit der Haarbehandlung hinaus, aber trotz seiner Tragweite bleibt er innerhalb der Tradition, die er mit neuem Geiste belebt. Wir wissen genug von myronischer Haarbehandlung, um zu erkennen, daß deren schlichte Art mit dieser kunstvollen nichts zu tun hat, und das Lob besonderen Fleißes, das uns Plinius von der des Pythagoras überliefert, macht uns sowohl dieser Apollotypus wie der Perseuskopf verständlich; beide bestärken uns in der Überzeugung, daß wir in ihnen Kopien von Werken dieses Meisters erkennen dürfen. Diesem eng verbundenen Paare weitere Werke anzugliedern, die auf die gleiche Meisterhand zurückzuführen wären, hat man bisher schon mehrfach versucht, aber nicht mit durchgreifendem Erfolge. Die von Winter begründete[1] und vielfach angenommene Meinung, der Kasseler Apollo gehöre auf das engste mit der Athena Albani zusammen, hat dem Fortschritt unserer stilistischen Erkenntnis nicht standgehalten, die sie jetzt wohl derselben Zeit aber verschiedenen Richtungen zuweist, und Amelungs Versuch, die Florentiner Bronzestatuette eines interessanten Zeustypus auf ein Original des Meisters des Kasseler Apollo zurückzuführen, darf wohl als mißglückt bezeichnet werden. Vollends unergiebig für unseren Zweck ist, was Furtwängler zur Stütze seiner Myronhypothese an monumentalem Materiale diesem nahegestellt hat. Die Anschauung, daß wir im Perseus wie im Apollo Werke des Pythagoras zu erkennen haben, wird erst dann eine festere Basis gewinnen, wenn es uns gelingt, mit ihrer Hilfe uns von dem berühmten Athletenbildner eine monumentale Vorstellung zu bilden, die seiner würdig sein muß. Etwas von diesem zurückzugewinnen tut vor allem not. Wir haben dazu im Früheren bereits einen Ansatz gemacht, den wir jetzt nur weiter auszuführen versuchen müssen, als wir das Motiv der Stephanosfigur durch Herbeiziehung der Überlieferung über eine seiner olympischen Siegerstatuen, den puer tenens tabellam, zu erklären unternahmen und dabei auch diesen erklärten. Der Gedanke der Identität hat sich dabei von selbst aufgedrängt, und so ganz neu ist er eigentlich nicht. Der Verfasser hat zu seiner Überraschung die Erfahrung gemacht, daß ein Mitforscher lange vor ihm und andere Wege gehend zu der gleichen Meistertaufe der Stephanosfigur gekommen

[1] Bonner Studien, S. 150 f.

ist, wobei auch er sich auf die gleiche Siegerstatue, wenn auch nur als Analogon berief, ohne weiteren Anklang zu finden.[1] Wir haben, ohne seine beachtenswerte Argumentation uns anzueignen, die Frage zu erörtern, wie sich die Stephanosfigur zu dem monumentalen Paare verhalte, das wir für Pythagoras in Anspruch genommen haben. Die völlige Übereinstimmung des Standmotivs haben wir bereits betont, und es klingt verständlich wie verständig, wenn man im Altertume in diesem Motiv die Anfänge von Rhythmus und Symmetrie herausgefühlt hat. Die Haltung und Neigung des Kopfes hat er mit dem Perseus gemein, die typische Übereinstimmung, von der das Exemplar des Stephanos sehr wenig verrät, läßt der lateranensische Kopf deutlich erkennen. Nicht nur die Schädelform und die Grundzüge der Gesichtsbildung sind die gleichen, gleichartig ist auch die Haarbehandlung. »Gerade in dieser Hinsicht zeichnet sich der Kopf der Stephanosfigur aus, selbst vor jüngeren Köpfen« — »das älteste Beispiel einer freieren Behandlung«, »nur in der mehr regelmäßigen Behandlung der Locken am Oberkopf ist noch archaische Gewohnheit zu erkennen« (Kalkmann). Es ist dieselbe Art, kühne Neuerungen an das alte Schema anzuknüpfen, die auch in der bescheidenen Frisur dieses Knabenkopfes wiederkehrt. Und wenn wir gerade für diese Gestalt einen Meisternamen brauchten, der uns ihre kanonische Geltung begreiflich macht, auch dafür könnten wir keinen geeigneteren finden, als den des Meisters von Samos und Rhegion.

Gewiß steht die Stephanosfigur in dem noch lange nicht genug durchforschten Kopienvorrat von Athletenbildern nicht vereinzelt, und es werden sich wohl noch Gestalten finden, die stilistisch besser zu ihr passen als der »Pylades« und die »Elektra«, deren Herkunft derzeit noch ziemlich unklar ist, aber die delphischen Ausgrabungen haben uns das Glück beschert, ein herrliches bronzenes Originalwerk dieser Zeit, Art und Richtung zu besitzen, den so rasch berühmt gewordenen Wagenlenker, der allen Anspruch auf den Vortritt hat.[2] Ungemischt ist aber die Freude an dem Fund doch nicht; das Stück mitgefundener Basis nennt uns den Namen des hohen Stifters Polyzalos, den Bruder des Gelon und Hieron, aber die Künstlerinschrift ist uns verloren, und Pausanias, an den wir uns um Auskunft wenden, hat dieses Werk nicht erwähnt, aller Wahrscheinlichkeit nach, weil er es nicht mehr sah. Dieser in seiner Art ganz einzige Fund in Delphi ist uns auf ähnliche Weise beschieden worden, wie der nicht minder einzige des Hermes des Praxiteles in Olympia. Diesmal war es wohl ein Erdbeben, welches das Denkmal, dessen Hauptrest der Wagenlenker ist,

[1] Kalkmann, 53. Berl. Winckelmannsprogr. S. 79.

[2] Mon. Piot IV (1897), Taf. XV u. XVI S. 198 ff. (Homolle). Joubin, Kap. VI S. 141 ff. Fig. 43, 45, 47.

der späteren allgemeinen Zerstörung entzog; die Fundumstände lassen vermuten, daß es in vorrömischer Zeit unter die Erde kam. Mit dem Wegfall des urkundlichen Meisternamens, den wir tief beklagen müssen, sind wir auf das hohe Meer der Vermutungen hinausgetrieben. Gleich die erste mit großer Zuversicht vorgetragene Hypothese scheiterte in dem Bestreben, dies Monument bei Pausanias wiederzufinden, an der Nichtbeachtung der Fundumstände. Von der Quadriga, auf der der Lenker stand, sind Reste des Wagens, der Pferde und der Zügel gefunden und der Arm einer weiblichen Figur, in der wir wohl Nike vermuten dürfen, wenn auch der Gegenstand, den sie in der Hand hielt, sich nach dem darin verbliebenen Rest nicht bestimmen läßt, mag es nun ein Kranz oder eine Tänie gewesen sein. Der Stifter des Weihgeschenkes wird kaum den Sieg selbst gewonnen haben; die Widmungsinschrift wurde einer Korrektur unterzogen, bei der das ionische Alphabet die ursprüngliche syrakusanische Paläographie verdrängte; dieser Vorgang fordert die gleiche Erklärung, die sich für den gleichartigen auf der olympischen Basis der Euthymosstatue des Pythagoras von selbst ergibt: den Wechsel in der Person des Stifters vor der Vollendung des Werkes. Man wird mit Homolle zu der wahrscheinlichen Annahme gelangen, für die auch die Widmung der olympischen von Hieron gelobten und von seinem Sohne aufgestellten Quadriga spricht: Polyzalos, dem Gelon sterbend sein Weib und sein militärisches Kommando hinterließ, wäre hier als Testamentsvollstrecker seines Bruders aufgetreten. Gelon starb 478, die Ausführung des Werkes wird kurz vor 470 anzusetzen sein. Für den Hof der Deinomeniden in Syrakus arbeiten vier der größten Bildhauer ihrer Zeit, Glaukias, Onatas, Kalamis und Pythagoras; freilich, daß wir damit die Liste der Meister nicht erschöpft glauben dürfen, hat uns die Inschrift des Bion von Milet am delphischen Dreifuß des Gelon gelehrt, aber ein Meister ersten Ranges wird zu diesem Werke, für das kein Name zu hoch klingt, gefordert werden dürfen. Die beiden Ägineten kommen hier nicht in Frage; äginetische Kunst hat sich uns in einer so völlig andern Gestalt offenbart, daß Versuche, den Wagenlenker für diese in Anspruch zu nehmen, ausgeblieben sind. Dagegen haben Homolle und Pottier zunächst an Kalamis gedacht und den Attizismus dieses Werkes lebhaft verteidigt. Ist es aber nur schwer einzusehen, was die Heranziehung des Harmodioskopfes oder des jüngsten weiblichen der Akropolis beweisen soll, da doch der zeitliche Zusammenhang außer Frage steht, so entbehrt die graphische Zusammenstellung mit dem Achilleskopf der Berliner Euphroniosschale, so wirksam sie sich auch repräsentiert, vollends jeder Beweiskraft. Davon kann man sich leicht überzeugen; man braucht nur den Kopf des Wagenlenkers gegen den Neapler äginetischen Bronzekopf in dieser Gleichung auszuwechseln, sie macht sich noch besser, und tut damit ihre

Wertlosigkeit dar. Diese Anschauung hat Mahler wirksam bekämpft[1] und als nächste Analogie den prächtigen Athenakopf von Brescia herangezogen, den Furtwängler seltsamerweise für Phidias in Anspruch nahm. Mehr noch als der dort gegebene Vergleich der beiden Profile spricht da die Vorderansicht für die Richtigkeit seiner These. Mahler weist auf »Vergleichungsmomente mit dem Kasseler Apoll und dem Perseuskopf im British Museum« hin und spricht sich kurz für die Erwägung der Kandidatur des Pythagoras aus, die wir einer eingehenderen Besprechung zu unterziehen haben. Das Standmotiv des Wagenlenkers ist ein anderes als das bisher betrachtete, doch erklärt sich sein festes geschlossenes Auftreten aus der Situation. Das lange unter der Brust durch einen breiten Gurt gehaltene Gewand läßt den schlanken Hochwuchs der Gestalt noch stärker hervortreten, die Ärmel werden durch eine im Nacken kreuzweise gelegte Riemenschleife vom Brustbausch abgeschnürt und aufgekrämpt gehalten, die Gesamtmasse des Gewandes wird durch diese drei Einschnitte gegliedert, die die Motive der Faltenbildung angeben. Dadurch nun, daß deren Reichtum in der Richtung nach dem Kopf hin zunimmt, wird das Auge dorthin wie zu einem Ruhepunkte geleitet, und außerordentlich wirksam hebt sich das leicht nach rechts gewendete, gerade vor sich hinblickende, mit der breiten gestickten Siegerbinde gezierte Haupt aus der Faltenmasse hervor. Die streng tektonisch-symmetrische Anordnung derselben bewirkt aber auffallenderweise durchaus nicht die feierliche Langeweile, die mit ihr sonst untrennbar verbunden zu sein pflegt, und die uns eine Kopistenhand wohl kaum erspart hätte; wir empfinden in ihr vielmehr einen wohltuenden Rhythmus, dessen Ursache nicht gleich klar zutage tritt. Es ist das gleiche belebende Prinzip der rhythmischen Asymetrie der Ausführung, das wir an den Locken des Kasseler Apollo fanden, aber hier reizt die originale kontrapunktische Meisterschaft zu liebevollerer Einzelbetrachtung, nur dürfen wir über ihr die Behandlung des Nackten zu würdigen nicht versäumen. Die Füße sollen nach Künstlerurteil über der Natur geformt sein; so seltsam das klingen mag, ihre geradezu verblüffende Naturtreue fände darin eine angemessene Erklärung,[2] aber auch der erhaltene Arm verrät eingehendes Naturstudium und hier wie dort treten Adern deutlich hervor, die uns an die bekannte plinianische Notiz erinnern. Dieser starke Naturalismus reicht nur bis zum Kopf der Gestalt, in dem das stilisierende Element absolut herrscht und jenem nur in Nebendingen einen Spielraum verstattet; er mag sich in der Verknotung der Binde genug tun und in der

[1] Jahreshefte 1900, S. 142 ff.

[2] Dazu mag bemerkt werden, daß sich auf der Berliner Vase mit der Darstellung der Erzgießerwerkstatt unter den Utensilien an der Wand auch die Naturabgüsse von Füßen befinden.

Behandlung des Haares wie des Wangenflaumes. Mit einer delikaten Sorgfalt, zu der uns keine andere Antike ein Gleiches bietet, sind die einzelnen Locken des flachanliegenden kurzen Haupthaares durchgebildet. Unter der Binde an den Schläfen und um die Ohren ringeln sie sich spitz empor (es ist genau dieselbe Manier, der der Kopist an der Pubes des Kasseler Apollos nicht nachkommen konnte) und bilden einen wirksamen plastischen Gegensatz zu der am Schädel anliegenden Hauptmasse. In der harmonischen Mischung von Freiheit und Strenge gehen sie so weit über das bisher von der Stephanosfigur bezeichnete Höchstmaß hinaus, als die Differenz zwischen Original und Kopie beträgt, aber vielleicht hat nichts die kunstgeschichtliche Bestimmung des delphischen Wagenlenkers mehr erschwert, als daß das Original der Stephanosfigur für uns eben durch das Werk des Stephanos allgemein repräsentiert wird. Wäre der halbwegs getreue lateranensische Kopf besser bekannt, die schlagende Ähnlichkeit dieses tänientragenden Knabenkopfes zu dem des flaumbärtigen Jünglings wäre längst erkannt, sie läßt sich bis in die technischen Details der Haarzeichnung verfolgen. Die Kette des Indizienbeweises scheint damit geschlossen. Mehr als einen solchen für den in Vorschlag gebrachten Meisternamen zu geben, liegt außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, und trotz der Zuversicht, mit der wir ihn hier vorgetragen haben, wird doch das Fragezeichen noch den Schlußpunkt machen müssen.

Der »Pylades« und die »Elektra«, die in der Pariser und Neapler Gruppe mit der Stephanosfigur verbunden erscheinen, so wenig sie mit dieser stimmen, untereinander stehen sie doch in nahem Verhältnis. Beide Kontaminationsversuche sind in einem Schöpfungsakt entstanden, nur nicht, wie es unserem Sinne gefiele, als Gegenstücke, und die Frage, woher die beiden anderen stammen, die hier, wie wir vermuten müssen, an ein Meisterwerk des Pythagoras gekettet erscheinen, ist gewiß nicht ohne Interesse. Doch wird wohl von vornherein darüber kaum Unklarheit herrschen: jene beiden Typen haben zu diesem Zweck eine gründliche Wandlung durchmachen müssen. Schon daß sie den festen Stand, der allen Gestalten dieser Zeit so eigentümlich ist, aufgegeben haben, um sich wie praxitelische Figuren anzulehnen, warnt uns, hier getreue Kopien bestimmter berühmter Werke vorauszusetzen. Nur die Richtung, aus der sich der »Pasiteliker« die Vorbilder zu jenen Koppelungen suchte, läßt sich noch klar erkennen; als ihr Hauptvertreter muß derzeit der Bronzeapollo aus Pompeji gelten, in dem wir wohl ein getreues Nachbild eines berühmten Originales, von dem uns noch eine Reihe von Kopien und Variationen vorliegt, erkennen dürfen. Eine scharfsinnige Untersuchung von Wolters[1]

[1] Eine spartanische Apollostatue, Jahrb. XI (1896), S. 1 ff., wo auch die frühere Literatur verzeichnet ist.

hat uns noch den Platz, auf dem dieses im Altertum stand, nachgewiesen, auf dem Marktplatze in Sparta, wo der lyraspielende nackte Gott sich an den zu seinen Ehren gefeierten Gymnopädien als idealer Gast beteiligte. Damit war die Gelegenheit geboten, den musizierenden Gott seiner Festtracht zu entheben, die sonst wohl für ihn in dieser Zeit obligat gewesen ist. Und wie das Thema neu war, so hat der Künstler auch ein durchaus Neuartiges geschaffen; der Reiz dieser Gestalt beruht nicht zum wenigsten auf dem Hauch von Stimmung, der auf ihr ruht. Sie steht ruhig und fest, ähnlich wie die Stephanosfigur und ihre Verwandte, aber freier und breiter da, die Linke trug die Lyra, die herabhängende Rechte hält das Plektron, der Kopf ist leicht wie sinnend gesenkt, das Haar sorgfältig festlich geordnet und aufgerollt, ein langes Lockenpaar fällt jederseits auf die Schulter frei herab. Die Behandlung der Körperformen wie der strengere Kopftypus weisen das Original noch vor die Mitte des fünften Jahrhunderts. Die Meisterfrage hat Furtwängler zu lösen versucht.[1] Er hat den Lehrer des Phidias, Hegias, in Vorschlag gebracht mit Gründen, die zum Teil so evident verkehrt sind, daß sie einer Polemik entheben; indes vielleicht trifft diese Vermutung doch zu, wir wissen ja so gut wie nichts über Hegias und werden vermutlich erst dann eine Vorstellung von ihm gewinnen, wenn wir von seinem großen Schüler so viel wissen, daß von diesem auf ihn ein Lichtstrahl zurückfällt. Aber bis dahin müssen wir diese Frage wohl in Schwebe lassen und uns lieber der Betrachtung von Werken zuwenden, die zu diesem Apollo in näherer stilistischer Beziehung stehen.

Dieselbe freie breite Stellung bei altertümlicher Gebundenheit, wie dasselbe stark hervortretende innerliche Element teilt mit ihm der sogenannte Petersburger Ephebe.[2] Diese aus Venedig dahingekommene Knabenstatue ist uns mit ihrem aufwärts gewendeten, in die Höhe blickenden Kopfe und dessen kindlicher Frisur seiner Deutung nach erst klar geworden, als Flasch (Arch. Zeit. 1878, S. 126) einen vorzüglichen Torso aus Sparta als eine bessere Wiederholung der etwas stumpfen Petersburger Figur erkannte. Der Torso zeigt Eintiefungen auf den Schulterblättern, die als Flügeleinsätze gedient haben, und damit ist die Figur zum Eros geworden, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach zu dem hochgefeierten Eros von Sparta. Das ist nun sehr merkwürdig, daß auch lokale Beziehungen zum Apollo mit der Lyra vorhanden sind, aber lakonischen Ursprungs ist weder Eros noch Apollo, und welche Schule den Spartanern ihre Götterbilder damals schuf, wissen wir nicht. Das delphische Anathem der lakedaimonischen Heroine Hermione von Kalamis läßt die attische nicht geradezu ausschließen, aber die

[1] Meisterw., S. 79 f.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 217, 218. Michaelis, Festgabe, S. 29 Fig. 28. Joubin, Fig. 11.

alten Traditionen sprechen doch für Sikyon. Einer zuversichtlichen Zuteilung fehlt jede feste Handhabe. Man hat gemeint, dieser spartanische Eros habe zur Seite eines großen Aphroditebildes gestanden, zu dem er aufschaute; mit dieser Erklärung glaubte man den in die Höhe gerichteten Blick zu verstehen, hat aber das Werk mißverstanden.[1] Das Aufwärtswenden hat die nächste Analogie mit dem der Gebärenden auf dem ludovisischen Marmorthron; es soll die Stimmung zum Ausdruck bringen, die die Gestalt beherrscht und die hier und gerade hier den innersten Kern ihres Wesens ausmacht; das erklärt die gewaltsame Drehung, die so völlig gegen die Weise altertümlicher Plastik ist. Der Ergänzer, der ihm einen Griffel in die Rechte gab, machte ihn zum inspirierten Poeten, lächerlicherweise gewiß, aber die Intention des alten Künstlers hat er besser verstanden als die Gelehrten, denen er ein Ärgernis gab. Das bedeutungsvolle Moment liegt nicht in der Art, wie dieser das Gefühlsleben des Gottes zum Ausdruck brachte, sondern in der Tat selbst, die von einem echten Künstler zeugt. Mit Bogen und Pfeil wird diesem Eros wohl nicht gedient sein, das ist Spielzeug des Eroskindes; hier liegt die strenge Auffassung des allbezwingenden Gottes zugrunde, der in jenen Tagen Delphin und Blume als Zeichen seiner Herrschaft über Meer und Erde in Händen hielt.[2]

Mit dem Kopfe dieses spartanischen Erosbildes scheint ein Athenakopf noch besser zusammenzugehen als mit dem des Dornausziehers, dem er schon gelegentlich nahegebracht wurde. Er ist aus parischem Marmor und befindet sich derzeit auf einer Athenastatue der Münchener Glyptothek aus italischem Marmor, mit der er nichts zu tun hat.[3] Trotz seiner hervorstechenden Eigenart hat er archäologischerseits die Beachtung, die er verdient, noch nicht gefunden, aber in anderer Weise ist er doch zu seinem vollem Recht gekommen und allen Kunstfreunden unter dem Meisternamen Franz Stucks gar wohl bekannt. Dieser große Münchner Künstler hat ihn malerisch und plastisch in Goldelfenbein und Bronze als Athena und Amazone verherrlicht; ein Glaubensbekenntnis von solcher Kraft und Bedeutung wiegt den Mangel an wissenschaftlicher Literatur reichlich auf. Der runde, stark ergänzte Helm deckt das Haupt, sein ausgeschweifter Rand reicht tief in die Stirne, fast bis zur Höhe der Augenbrauen hinein. Die Haare fallen in reichem Gelock frei über Wangen und Hals und auf den Nacken herab. Mit einfachen Mitteln ist der Ausdruck göttlicher Energie erreicht, der das Imponierende dieses Werkes ausmacht. Dieser geistigen Verwandtschaft mit dem Petersburger spartanischen Eros steht eine weitreichende formale zur Seite; die Bedeckung von Stirn und

[1] Die richtige Auffassung als Einzelfigur auch bei Michaelis a. a. O.

[2] Anth. Gr. III, 133, 94 (Planudea IV, 207), ein Übersetzungsversuch, »Praxiteles« S. 236.

[3] Furtwängler, Glyptothek, Nr. 207. Der Kopf Einzelvkf. 834/5.

Wangen, letztere mit Freilassung der Ohren, die flachliegenden Augen, die breiten Backenknochen, das schmale Kinn, alles weist in die gleiche Richtung. Sie stehen einander näher als dem ersten der Reihe, dem pompejanisch-spartanischen Apollo. Aber alle drei stimmen in einem ganz wesentlichen Punkte zusammen als Zeugen einer Gegenströmung, die die scheinbar so ruhig dahinfließende Entwicklung des klassischen Götterideals belebt. Dieses Ringen nach seelischem Ausdruck, ja nach seelischer Differenzierung des Götterbildes ist ein kunstgeschichtlich Neues und Großes, und wenn ihm auch die Kraft gefehlt hat, die schon festgewordene Typik zu sprengen und sich eine eigene Formensprache zu schaffen, so ist es doch nicht ruhmlos und spurlos in der kommenden Bewegung aufgegangen, sondern hat gar tiefe, immer wieder auftauchende Eindrücke hinterlassen. Das Quellengebiet dieser Strömung wird wohl noch aufzufinden sein, bloße Vermutungen über seine Lage zu äußern, dürfen wir für diesmal uns wohl enthalten.

In diesem Zusammenhange dürfte es wohl gestattet sein, eines Werkes zu gedenken, dessen Bedeutung die Forschung schon seit Winckelmanns Tagen eifrig beschäftigt hat, ohne daß es ihr bisher gelungen ist, genügende Klarheit zu schaffen. Die Athena Albani[1] ist trotz aller Lösungsversuche noch immer ein ungelöstes Rätsel; ob ihre Kopfbedeckung nun ein Löwenfell, oder ein Wolfs- oder gar ein Hundefell ist, das man als Hadeskappe zu erklären versuchte, ein Kuriosum bleibt sie für die Göttin doch, wenn auch ein wirksames. Man darf dies Wort vielleicht auf die ganze Gestalt anwenden, deren imponierender Wirkung sich doch leicht niemand entziehen kann, er träte auch noch so kritisch an sie heran. Der nahe Zusammenhang des prächtigen Kopfes mit dem des Kasseler Apollo ist eine Hypothese, die noch jüngst eifrig verfochten ward, und doch nicht stand hält, vielmehr scheint er der Richtung anzugehören, die der spartanische Apollo anführt, und nicht der des Omphalosapollo, für die er jüngst in Anspruch genommen ward; aber alle diese drei Zuteilungen bewegen sich doch auf derselben chronologischen Linie, wenn gleich nach verschiedenem Ziele.

Eine Entscheidung, welches das Rechte sei, sollte man nun von dem Standmotiv der Figur und ihrem Aufbau erwarten. Allein diese weisen in andere Richtung. Das Standmotiv zeigt den bisher betrachteten gegenüber den fundamentalen Unterschied, daß das Spielbein bereits entlastet ist und durch seine Bewegung in die Drapierung des Gewandes eingreift; diese selbst zeigt wiederum eine überraschende Ähnlichkeit mit einem Athenatypus, der in die unmittelbarste Nähe zu Phidias gehört, was die

[1] Helbig, Führer [2] II, Nr. 824.

Frage formulieren ließ, ob dieses Werk auf Phidias' Athenabildungen eingewirkt habe oder gar jenen gefolgt sei. Wie da nun die Antwort ausfällt, für die derzeit so beliebte Vorstufentheorie bleibt die Athena Albani ein Musterbeispiel. Doch ist es dabei recht wundersam, daß gerade das Wirkende des Werkes, der Kopf, dabei gänzlich aus dem Spiele bleibt, dessen stilistische Stellung gegeben ist. Diese fühlbare Disharmonie zwischen Kopf und Körper hat Furtwängler den schon von Quatremère de Quincy ausgesprochenen Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider erneuern lassen, von dem er bald zurückgekommen ist. Mehrfache genauere Untersuchungen haben einen bestimmten technischen Grund hierfür nicht auffinden können. Der Kopf ist selbständig gearbeitet und seine Einfügung ohne Gewaltanwendung vor sich gegangen, aber ein Gegengrund gegen jene Annahme ergibt sich ebensowenig. Innere Gründe schwerwiegender Art sprechen für sie. Es ist gewiß seltsam, wenn ein geläufiger Athenatypus, dessen Gestalt sich in die Geschichte des Typus leicht einfügt, einen Kopf trägt, der darin eine Sonderstellung einnimmt, der gegenüber das bisherige Maximum, der Münchener Kopf, wie ein Minimales wirkt. Nun fügt sich dieser Differenz noch eine chronologisch fixierbare hinzu, über die man nur mit Hypothesen hinwegkommen kann, deren Wert nur sehr vorübergehender Art sein kann, und doch ist der relativ zu große Kopf ganz gegen die Analogie der Hochwuchstypik dieser Zeit. Eine völlig sichere Entscheidung können wir vielleicht von einer Replik erhoffen, die bis jetzt fehlt, oder vielleicht haben wir sie auch von der fortschreitenden Verfeinerung unseres Stilgefühles zu erwarten, denn jene disharmonischen Elemente klingen unserer modernen Empfindung nach nicht uninteressant zusammen. Aber »interessant« sind antike Kunstwerke sonst eben nicht, so mächtig sie auch immer wirken mögen. Von der Statue losgelöst, kann der Kopf mit der Fellmütze kein Athenakopf mehr sein. Welchem Heros oder welcher Heroine er zugehören möge, darüber können wir keine Vermutung, die wahrscheinlich klänge, aussprechen, aber von seiner Vereinzelung bleibt seine kunstgeschichtliche Bedeutung unberührt.

Ehe wir die Betrachtung der Plastik dieser Zeit mit dem Skulpturenschmuck des olympischen Zeustempels abschließen, haben wir uns noch einem der hervorragendsten Einzelwerke zuzuwenden, dessen Eignung, zu jenen überzuleiten, eingehend erörtert wurde, zum kapitolinischen Dornauszieher.[1] Diese weltberühmte Bronzestatue ist sicherlich ein originales Werk dieser Zeit, aber von der sehr merkwürdigen Regel, wonach uns Kopien zu fehlen pflegen, wenn uns das Original erhalten ist, macht er eine rühmliche Ausnahme. Monumentale Nachwirkungen in reicher Menge geben

[1] Helbig [2] I, Nr. 637.

uns die Sicherheit der hohen Schätzung dieses Werkes im Altertume; das Schweigen der literarischen Überlieferung hat leider nichts Befremdliches, und so sind gar wunderbare Irrwege der modernen Forschung nicht erspart geblieben, für deren Beurteilung man gerechter gestimmt wird, sieht man den kenntnisnackten Dilettantismus die verlassenen Pfade im hellen Sonnenscheine wandeln. Die kapitolinische Statue gehört zu dem ältesten Bestand dieses Museums, in dem sie sich seit den Tagen Sixtus' IV befindet. Weiter hinauf läßt sich ihre Herkunft nicht verfolgen; der noch heute im römischen Volksmund unvergessene Name »fedele«, des Getreuen, stammt wohl noch aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, er ist der Rest einer hübschen Sage, die das Bildwerk umspann. Und in der Tat will es scheinen, als ob die »Antike« in diesem einen Werk so ganz in die Niederung des Alltäglichen hinabgestiegen sei und in plötzlichem Anfall von Leutseligkeit in ländlichem Kunstdialekt mit uns rede. Da das bekanntermaßen die Art ihrer großen Zeit nicht ist, so darf man sich nicht wundern, wenn der feine Hauch archaischer Strenge, der in diesem Werke weht, es nicht davor schützen konnte, zunächst in die Diadochenzeit und dann noch etwas weiter in die der »Pasiteliker« abgeschoben zu werden. Der Eindruck frischen Naturalismus, der sich in allen Tonarten Luft gemacht hat, ruht ausschließlich auf dem Motiv des Werkes. Der Knabe geht ganz in der Beschäftigung auf, sich einen Dorn aus dem linken Fuß herauszuziehen, er neigt seinen Kopf so stark dieser Operation zu, daß der Betrachter seine Züge nur von unten aus zu sehen bekommen kann. Die hohe Aufstellung wird diesem Mangel abgeholfen haben, aber die völlige Rücksichtslosigkeit gegen diesen, der keinen Punkt ausfindig machen kann, wo er mit dem Kopf zugleich den geschlossenen Kontur ins Auge fassen kann, ist doch für den hohen Stil, der in diesem Werke herrscht, charakteristisch. Der Naturalismus hört auch hier beim Kopfe auf. Antlitz und Locken sind gleich streng stilisiert, letztere kommen gegen alle Naturwahrheit bei der Beugung des Hauptes gar nicht aus ihrer Ordnung. Es hat dem Meister offenbar nicht gepaßt, das Gesicht der Statue durch das Vorfallen der Haare zu verschleiern; aber warum hat er dann nicht, so wie seine späten Nachfolger realistischen Glaubensbekenntnisses, dem Knaben die Haare kurz gehalten? Die künstliche Frisur gehört notwendig zum Gesamtcharakter, soll das Werk nicht auf das Niveau jener sinken. Aber was soll dieses unmittelbar dem Leben abgelauschte Motiv in dem monumentalen Stil? Wohl sind Enchriomenos und Apoxyomenos ebenso mit ihrer Körperpflege beschäftigt, aber das sind obligate und charakteristische Momente, zu denen das Eintreten eines Dornes gewiß nicht gehört. Da haben die Erklärer weiter ausgreifen zu müssen vermeint; der gelehrte Hinweis auf die Gründungssage des ozolischen Lokri durch die Erfüllung des

delphischen Spruches mittels des Dornes, an dem sich der Ahnherr Lokros an der verheißenen Stätte verletzte, oder die Auffassung als Weihgeschenk »für die Heilung eines Fußschadens«, sie zeigen, wie die Not auch Exegeten erfinderisch macht. Und doch hat schon Ennio Quirino Visconti die allein legitime Deutung des »Spinario« als Siegerstatue eines Knaben, der im Wettlauf den Sieg errungen habe, gegeben. Das gewählte Motiv faßt er, und mit ihm gar viele, als Darstellung des Erschwerungsgrundes. Ein antikes Seitenstück solcher Erklärungsweise hat uns die Nachricht von einem, vielleicht unserm Dornauszieher zeitlich nahestehenden Kunstwerk gerettet. Im italischen Lokri stand nach Strabo (Pl. 260) die Siegerstatue des Kitharoeden Eunomos, auf dessen Kithara eine Zikade angebracht war. Der Sinn dieser seltsamen Zutat ist unschwer zu erraten, der Meister wollte den Wohlklang der Stimme des Sängers plastisch zum Ausdruck bringen; die Ciceroni aber wußten zu erzählen, daß dem Eunomos im delphischen Wettkampfe während des Spieles eine Saite gesprungen wäre, da habe sich eine Zikade auf seine Kithara gesetzt und mit ihrer Stimme die Lücke gefüllt, daher sei sie billigerweise auch mit verewigt worden. Wir werden die sich uns hier aufdrängende Vermutung, diese Statue sei das »cicadae monumentum« des Myron, später zu begründen haben, und wollen nur bemerken, der Dorn unseres »Spinario« hat ebensowenig mit einem Spezialunfall zu tun, und sei nichts weiter als ein ähnliches Mittel künstlerischer Charakterisierung. Der Meister wollte den Sieger im Knabenwettlauf als Läufer darstellen; noch war Myrons Ladas nicht geschaffen, der die Darstellbarkeit der Aktion bewies, und was es an Hoplitodromstatuen gab, war im Altertum wie jetzt eben nur am Schilde kenntlich. Da war es denn ein kühner und originaler Gedanke, ein charakteristisches Motiv zu erfinden, das für diese Kampfart bezeichnenden Wert habe, es ist nach der falschen Analogie des Apoxyomenosmotivs der Ringer konstruiert. Einmal geschaffen, hat das Motiv ein gar seltsames Schicksal gehabt, es wurde rasch überholt und hat damit seine ursprüngliche Bedeutung verloren, ein gar kräftiges Nachleben aber ward ihm doch beschieden. Die Antike hat auch diesen Gedanken zu Ende gedacht. In der Zeit des Idylls erwacht er plötzlich. Eine ganz vorzügliche Marmorstatue vom Esquilin, jetzt im British Museum, hat das Motiv im Geiste Murillos auf einen richtigen Naturburschen übertragen, und ebenso die prächtige Bronze im Besitze Rothschilds in Paris,[1] es dringt auch in den ländlichen Kreis des Pan und der Satyrn. Die monumentale Erinnerung an das Original lebt

[1] Die Londoner Statue ist nach einer Zeichnung von Menzel abgebildet Arch. Zeit. 1879, Taf. 2 u. 3 und nach Photographien Rayet, Mon. de l'art. ant., Taf. 36; die Rothschildsche Bronze im Text dazu und Collignon, S. 420 Fig. 216.

noch in der Spätzeit der Antike in barbarischen Terrakottanachbildungen, die sich im Salzburgischen wie im Gallierlande fanden. Sie haben auf die romanische Kunst eingewirkt, die den Typus rezipierte,[1] und nicht gar lange bevor das Bronzeoriginal seinen Platz auf dem Kapitol fand, hat eine Kopie Brunellesco (1402) zu seinem Konkurrenzentwurf des Abrahamopfers für die Bronzetür des Florentiner Baptisteriums Modell gestanden. So hat das Motiv ununterbrochen fortgewirkt, von seinem Schöpfungstage bis zum heutigen. Nach dem Meister dieses wundervollen Werkes raten wir wohl vergeblich. Schon sind fast alle Möglichkeiten durchgesprochen, Kalamis, Pythagoras und Myron in Vorschlag gebracht, man hat ihn gelegentlich für böotisch erklärt und wiederum starke Analogien in den Skulpturen des olympischen Zeustempels gefunden. Aber immer klarer und sieghafter bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß wir in ihm ein Werk, erfüllt vom reinsten Attizismus, besitzen.

[1] Die Beispiele erwähnt bei Furtwängler, Meisterw., S. 685 Anm. 3.

Achtes Kapitel

Polygnot und die monumentale Malerei

Der gewaltige nationale Aufschwung, den die Persersiege brachten, hat mit schöpferischer und belebender Kraft auf allen Gebieten des geistigen Lebens des hellenischen Volkes gewirkt, und wie dies große, geschichtliche Drama in dem Entstehen der attischen Tragödie seinen vergeistigten literarischen Ausdruck fand, so hat es auf dem Gebiete der bildenden Kunst die monumentale Malerei ins Leben gerufen. Gebot diese doch über reichere Ausdrucksmittel als die im Verhältnis zu ihr fast stumme Plastik und Architektur, und wo diese nicht ausreichten, trat helfend noch das Wort zur Seite. Da mußte ihr denn die große Aufgabe zufallen, den Prolog zur neuen Kulturepoche zu sprechen, und die Rednerbühne, von der sie allein ihren Weckruf wirksam erschallen lassen konnte, war die attische. Es nimmt sich nun wie eine feierliche Konstatierung dieser Tatsache aus, daß ihr Koryphaios für seine attischen Bilder sich jede andre Bezahlung verbat als die, athenischer Bürger zu werden. Wir haben die früheren Stadien der Entwicklung der Malerei kennen gelernt, so gut als es derzeit eben möglich ist; der große Künstler, der nun mit ihrer Führung zugleich an die Spitze des gesamten hellenischen Kunstlebens trat, war Polygnotos, des Aglophon Sohn aus Thasos. Der Reichtum dieser Insel mit ihren ergiebigen Goldbergwerken, ihrer günstigen Lage in der Nähe Thrakiens, hat ihr zu rascher Blüte verholfen, aber eine politische Rolle zu spielen, war ihr versagt; schon durch die weitausgreifende Politik des Pisistratos war sie in die Interessensphäre Athens geraten; ihr Versuch, sich nach der Befreiung von der Persernot dem kaum geschlossenen delisch-attischen Bunde wieder zu entziehen, führte im Jahre 463 zur Kapitulation vor Kimon und zur festen Angliederung an das attische Reich. Die altionische Kunst hat auch auf Thasos Wurzel gefaßt, davon spricht uns zunächst die prächtige Münzenserie dieser Insel, und nesiotischen Einfluß zeigen uns die nicht unbedeutenden Reste thasischer Marmorplastik. Wir haben des Herakles-Dionysosaltares von Thasos bereits gedacht, in jüngere Zeit

fällt das bekannte thasische Nymphenrelief, dessen zierliche Formensprache es doch noch an den Beginn des fünften Jahrhunderts weist.[1] Dies von Miller im Jahre 1864 in Thasos entdeckte und nun im Louvre befindliche Denkmal trägt eine Inschrift im parisch-thasischen Alphabet, welche die Opferordnung für die Nymphen und Apollon Nymphagetes, wie für die Chariten regelt. Zu ihrer kultgeschichtlichen Bedeutung kommt noch ihre exegetische für das Denkmal selbst. Die größte seiner drei Platten enthält in der Mitte eine Blendtür, deren Rahmenwerk die Inschrift trägt; neben dieser steht auf der einen Seite Apollo mit der Lyra, von seiner Schwester Artemis bekränzt, während von der andern Seite sich drei Nymphen in schlichter Gewandung zur Türe hinbewegen. Von den beiden kleineren Platten enthält die eine drei reichbekleidete Chariten, die mit Bändern und Früchten in den Händen in feierlichem Zuge heranschreiten, die andre Hermes, in entgegengesetzter Richtung herankommend, die Rechte zu lebhafter Begrüßung vorgestreckt, dem ein weibliches Wesen folgt. An der Plinthe ist hier die Fortsetzung der Inschrift angebracht. Die Frage nach der ursprünglichen Anordnung dieser drei Platten hat nach mannigfachen Fehlversuchen durch Studniczkas eindringende Untersuchung wohl ihren endgültigen Abschluß gefunden. Sie gehörten zu einem Doppelaltar, ähnlich jenem älteren, den er erwies, und die beiden kleineren Platten standen zur Seite einer realen Tür, der die Blendtüre der großen entsprach. Sie haben die Stirnseiten des Altarbaues gebildet. Der spezifisch ionische Charakter dieses Bildschmuckes scheint evident. Das künstlerisch bedeutsamste Stück thasischer Plastik bleibt aber doch die jetzt gleichfalls im Louvre befindliche Grabstele der Philis, Tochter des Kleomedes,[2] mit der wir bereits in der durch Polygnots Wirken hervorgerufenen Blütezeit thasischer Kunst halten. Der Form und Auffassung nach unterscheidet sich dieses Relief nur wenig von den gleichartigen attischen Stelen. Die Tote sitzt hier auf einem lehnenlosen Stuhl, die Füße auf einen Schemel gestützt; sie nimmt aus einem Kästchen eine Binde heraus, die sie wohl schmücken soll. Aber die künstlerische Behandlung ist eine durchaus andere, sie weicht der plastischen Abrundung aus und hält sich in klar ausgesprochener malerischer Tendenz möglichst in der Fläche; die volle Wirkung brachte hier erst die Farbe, deren Fehlen wir schwer vermissen. Aber innerhalb dieser Beschränkung offenbart sich ein frischer und feiner Naturalismus. Die Drapierung und Fältelung des Gewandes läßt die Formenfülle des weiblichen Körpers klar hervortreten und umrahmt sie

[1] Die ältere Literatur in dem des öfteren genannten Aufsatz von Studniczka. Jahreshefte VI (1903) S. 159.

[2] Fröhner, Musées de France, Taf. XI S. 76. Collignon, S. 273 Fig. 136. Brunn-Bruckmann, Taf. 232a.

zugleich wirksam. Die Bildung des Halses und des Kopfes verrät feinste malerische Empfindung. Die Haare sind über Stirn und Schläfen in Lockenscheiben gelegt, eine zierliche Haube umwindet die am Schädel anliegende Masse, von der hinten ein Schopf frei hervorsteht. Dieser Haarschopf ist offenbar ein Residuum desjenigen, dem wir auf den klazomenischen Sarkophagen und altionischen Vasenbildern so oft begegnet sind, und als solches bedeutsam. Im übrigen brauchen wir uns nur die einst zweifellos vorhandene Bemalung der Haube in der Phantasie zu erneuern, und die plinianischen Worte (35,58): Polygnotus Thasius qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, finden hier ihren authentischen monumentalen Beleg, und wenn er anschließend die Befreiung des Antlitzes von altertümlicher Starre rühmend hervorhebt, wird uns auch dieses hier in seiner vollen Bedeutung verständlich. Ein plastisches Beispiel für polygnotische Art ist jedoch um so unverfänglicher, als wir nicht bloß ihre Weiterwirkung auf dieses Gebiet naturgemäß voraussetzen müssen, sondern nach einer weder zu bezweifelnden noch zu belegenden Nachricht dieses unseres Gewährsmannes Polygnot selbst auch Bildhauer war.[1]

Wie fast alle großen hellenischen Künstler, so weit unsre Kunde reicht, entstammt auch Polygnot einer Künstlerfamilie, von deren Mitgliedern wir allerdings nur seinen Vater und Lehrer Aglophon, seinen Bruder Aristophon und einen jüngeren Aglophon, seinen mutmaßlichen Neffen, kennen. Die richtige Form dieses Namens, der literarisch Aglaophon lautet, haben uns die auf Inschriftsteinen von Thasos erhaltenen Theorenlisten kennen gelehrt;[2] der Polygnotos, Sohn des Aglophon, der auf ihnen erscheint, ist gewiß kein anderer, als der große Meister selbst. Wann er aber dies zweifellos ehrenvollere als wichtige Amt seiner Heimatstadt bekleidet hat, wissen wir freilich nicht, vermutlich aber vor seinem attischen Aufenthalt, über dessen genauere zeitliche Bestimmung gegenwärtig noch sehr unklare Vorstellungen herrschen. Die noble Art seines dortigen Auftretens, die uns ein zeitgenössisches Zeugnis, das von Plutarch überlieferte Distichon des Dichters Melanthios, des Freundes des Kimon, berichtet, läßt auf großen Reichtum und hohe soziale Selbsteinschätzung schließen. Seine gesamte Tätigkeit dort hat schon längst erkennen lassen, er habe zu Kimon in intimen Beziehungen gestanden; und wenn die alten Kunstschriftsteller aus den Porträtzügen Elpinikes, die Laodike, eine der troischen Gefangenen des attischen Iliupersisbildes, trug, auf solche zu Kimons Schwester

[1] Die Zeugnisse über Polygnot. Overbeck, Schriftqu. 1042—1079.

[2] Herausgegeben von Bechtel, Abh. d. Göttinger Gesellsch. d. Wissensch. 1885. Vgl. Szanto, Ath. Mitt. XV (1890), S. 72 ff. Jacobs, Thasiaca, S. 23 f. und Ath. Mitt. XXII (1897), S. 128.

schlossen, so schöpften sie diese Pikanterie direkt aus der Chronique scandaleuse jener Tage, die dadurch nicht glaubwürdiger wird. Aber das in so edler Weise erworbene attische Bürgerrecht war für unsern Meister kein bloßer Ehrentitel. Athen ward ihm zur Heimat; da wirkte auch sein Bruder Aristophon und dessen (mutmaßlicher) Sohn, der jüngere Aglophon, der auch für Alkibiades tätig war. Und auch seine Söhne, so müssen wir vermuten, haben der besten attischen Gesellschaft angehört. Die Söhne Polyklets erscheinen in der Szenerie des platonischen Protagoras als die guten Kameraden des Xanthippos und Paralos, der Söhne des Perikles. Wie gar oft, ist hier der Name des großen thasischen Malers mit dem des großen sikyonischen Bildhauers, der in diesem Zusammenhang kaum denkbar ist, vertauscht worden;[1] doch werden wir jener Szenerie zu ihrem hohen künstlerischen Wert kaum noch einen urkundlichen beimessen wollen. So bestimmt die chronologischen Ansetzungen, die jüngst für die ganze Reihe der Hauptwerke Polygnots gegeben wurden, lauten,[2] gerade die außerhalb der Kontroverse gestellten Ansätze »nach 478 Tempel der Athena Areia in Plataiai,« und »um 474 Theseion und vielleicht Anakeion in Athen« lassen sich mit zwei feststehenden Tatsachen, daß er in Athen mit Panainos, dem Bruder des Phidias, zusammenarbeitete und mit der Tätigkeit seines Neffen (oder, wie die falsche Überlieferung will, gar seines Bruders), für die Siege des Alkibiades schlechterdings nicht vereinigen.

Die glückliche Hinaufdatierung der Theseionbilder ist ein festes und gesichertes Ergebnis der Forschung, dessen Tragweite wir bereits früher kennen gelernt haben. Sie erstreckt sich aber auch ein wenig weiter. Die Tätigkeit Polygnots für diese Bilder ist nicht bezeugt. Pausanias nennt uns hier nur den Meisternamen Mikon, und zwar für das dritte Bild, Theseus' Einkehr im Palast Poseidons; die beiden anderen Theseusbilder, Amazonenschlacht und Kentaurenkampf, erwähnt er ohne solchen. Die Amazonenschlacht wird man Mikon, der dasselbe Thema in der bunten Halle dargestellt hat, kaum absprechen können, verbleibt der Kentaurenkampf für Polygnot, und damit neben Mikon nur eine untergeordnete Rolle. Ihn hat man auf Grund der Harpokrationstelle hier eingesetzt, der mit Berufung auf so treffliche Gewährsmänner wie Artemon und Juba unter Polygnots attischen Werken neben den Bildern in der bunten Halle und im Anakeion auch solche ἐν τῷ θησαυρῷ nennt, aus welcher handschriftlichen Überlieferung Reinesius ἐν τῷ Θησέως ἱερῷ konjiziert hat. Ernst Curtius hat in seiner Stadtgeschichte von Athen (S. 132) die Überlieferung

[1] Für diese Arch. epigr. Mitt. VII, S. 74 f. begründete Vermutung habe ich, wie es scheint, wenig Zustimmung erlangt. Sie erscheint mir aber trotzdem jetzt ebenso wahrscheinlich wie einst.

[2] Robert, Marathonschlacht, S. 69 f.

verteidigt und in dem Thesauros den Opisthodom des Hekatompedon, der ja das Schatzhaus des delisch-attischen Bundes wurde, erkennen wollen. Vielleicht mit Recht, gewiß nur ist die sonst allgemein geglaubte Vermutung falsch. Gegen das Theseion spricht die chronologische Unmöglichkeit. Damit fällt aber zugleich die Annahme, Polygnot wäre gleich kurz nach den Perserkriegen nach Athen gekommen, und die durch die geschichtlichen Ereignisse so viel wahrscheinlichere, daß der Fall von Thasos ihn als attischen Parteigänger mit dem siegreichen Kimon dahin gebracht hat, gewinnt festen Boden. Wir dürfen den Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit kaum vor 470 ansetzen, da wir sie bis nahe an 430 erstrecken müssen, sollen wir mit den Daten, die uns der jüngere Aglophon bietet, nicht in offenen Konflikt geraten. Siedelte Polygnot im Jahre 463 nach Athen, so hat er den Sturz seines Freundes im Jahre 461 gar bald erlebt; aber die Bilder der bunten Halle, die dessen Schwager Peisianax gebaut hatte, wurden doch erst nach diesem Ereignis in Angriff genommen, und vorher dürfen wir uns seine künstlerische Wirksamkeit am »Thesauros« wie am Anakeion allenfalls denken. Das Theseion fand er bereits in vollem Schmucke prangend vor.

Die Verschiebung der »festen« polygnotischen Daten hat bedeutsame kunstgeschichtliche Ergebnisse. Unser Meister rückt Phidias zeitlich näher. Er ist nicht mehr sein Vorläufer, sondern sein nahezu gleichaltriger Zeitgenosse. Lebhafte Beziehungen beider Meister zueinander sind schon durch Panainos, der sie beide verbindet, sicher gestellt; aber auch die Ausschmückung des Tempels der Athena Areia in Platää, der aus der Perserbeute der Schlacht von Platää errichtet ward, führt sie zusammen. Phidias schuf das chrysolithe imponierende Tempelbild und Polygnot das Wandgemälde, den Freiermord des Odysseus, zu dem Onasias (vermutlich sein Landsmann) das Gegenstück, die Sieben gegen Theben, malte. Eine zweite notwendige Folgerung betrifft das Verhältnis Polygnots zu Mikon. Ob wir nun dem Sohne des Phanomachos, dessen richtigen, literarisch als Phanochos überlieferten Vatersnamen uns gleichfalls erst inschriftliche Kunde kennen gelehrt hat,[1] den alleinigen oder auch nur den Hauptteil an dem Bildschmucke des durch Kimons Heimbringung der Gebeine des Theseus ins Dasein gerufenen Theseion zuschreiben, immerhin wird dieser angebliche Jünger Polygnots nun älter als sein »Meister«; er mag ein Altersgenosse des Kalamis gewesen sein. Ihm, dem geborenen Athener, fiel die Aufgabe der künstlerischen Verherrlichung des attischen Landesheros zu, und erst als voller, gefeierter Meister der Plastik wie der Malerei schloß er sich als Genosse dem auf-

[1] Löwy, Nr. 42 und Nr. 41. Die literarischen Zeugnisse Overbeck, Schriftquellen 1080—1093.

gehenden Sterne Polygnots an. Wir fügen das Wenige, das wir über diese interessante Künstlererscheinung noch zu sagen haben, gleich hier an. Von seiner plastischen Tätigkeit berichtet uns Plinius (34, 88), er wäre ein angesehener Athletenbildner gewesen, und wir erfahren durch Pausanias (VI. 6. 1), wie durch die erhaltene olympische Basis, von seiner Statue des athenischen Pankratiasten Kallias. Dessen Sieg fällt Olymp. 77 = 472, also zeitlich in die nächste Nähe der Theseionbilder und lange vor Polygnots Einzug in Athen; eine zweite Athletenbasis mit seiner Künstlerinschrift hat sich auf der Akropolis gefunden. Er bezeichnet sich auf der ersten selbst als Athener, auf der attischen fügt er nach altem Brauche nur seinen Vatersnamen zu. Die Zweifel an seiner attischen Echtbürtigkeit erledigen sich damit von selbst, und auf dieser ruht noch die Hoffnung, dereinst den Spuren seiner plastischen Wirksamkeit nachgehen zu können. Ein Athletentypus dieser Epoche von reinem Attizismus — abgesehen von dem auf die Meister der Tyrannenmörderstatuen zurückgehenden — ist bis jetzt in unserer monumentalen Überlieferung noch nicht aufgetaucht, vielleicht wird er sich noch finden.[1] Auch als Maler scheint Mikon nicht über die Stadtgrenze von Athen hinausgekommen zu sein, doch darf der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit wohl auf malerischem Gebiete gesucht werden. In seine vorpolygnotische Zeit fallen, wie wir bereits sahen, die Bilder im Theseion, während er im Anakeion wie in der bunten Halle neben Polygnot erscheint, doch erschöpft die Überlieferung mit diesen drei Angaben gewiß lange nicht seine malerische Wirksamkeit, die wir uns wohl sehr ausgedehnt vorstellen müssen. Wie die Theseionbilder auf die Vasenmalerei unmittelbar gewirkt haben, davon haben wir bereits eine starke Probe gesehen, und es mag nur hier gleich bemerkt werden: in dem sehr ungleichartigen Konglomerat, das man unter dem Namen »Polygnotische Vasen« zusammengepreßt hat, geht gerade das Beste von dem Wenigen, welches uns die Einwirkung der monumentalen Malerei auf dieses Gebiet klarer vor Augen führt, ziemlich direkt auf Mikon zurück. Wenn da plötzlich Terrainlinien, die Figuren überschneidend, erscheinen und die alte parataktische Kompositionsweise einer Anordnung in ungleichen Höhen weicht, so lehrt uns der sprichwörtlich gewordene Butes des Mikon, wie manche deutliche Anklänge an seine Amazonomachie, hierin mikonisches Gut erkennen. Diesen bescheidenen Anfängen gegenüber, denen die Vasenmalerei doch noch halbwegs nachkommen konnte, ohne völlig aus ihren Bahnen gerissen zu werden, müssen wir uns die Art des thasischen Meisters als auch technisch gewaltig überlegen denken; es wäre ja sonst unerklärlich,

[1] Die Hypothese Furtwänglers, Coll. Somzée, Taf. 3—5. Joubin, Fig. 12—14, der ihm die prächtige Athletenstatue zuweist, lohnt kaum der Erwähnung, zumal da berechtigte Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes laut werden.

daß er sofort und unbestritten die Führung erlangte. Charakteristisch aber bleibt in seinem Verhältnis zu seinen beiden attischen Genossen doch der Umstand, daß auch im Zusammenwirken mit ihnen diesen die Themen der mythischen wie geschichtlichen Verherrlichung Athens ausschließlich zufielen. Von Mikons Anteil an den athenischen Monumentalbildern dieser Zeit, außer den Theseionbildern, wird uns im Dioskurenheiligtume als Gegenstück zu der polygnotischen Darstellung der Leukippidenhochzeit ein Argonautenbild erwähnt, von dem Pausanias die Figur des Akastos und namentlich dessen Rosse als besonders gelungen hervorhebt und die mikonischen Namen der Töchter des Pelias, Asteropeia und Antinoe, gelegentlich beibringt. Daß es sich hier nur um das alte, so oft dargestellte Thema der Leichenspiele für Pelias handeln kann, habe ich schon früher gezeigt.[1] Wie trefflich dieser Vorwurf zur Verherrlichung der Dioskuren geeignet war, wie seine Wahl als Gegenstück zur Hochzeitsszene paßte, leuchtet ebenso unmittelbar ein, wie das gewiß ausführlich behandelte Wettfahren dem Ruf des Meisters als Pferdemaler besonders zustatten kam. Nicht ganz so klar läßt sich sein Anteil an den Bildern der bunten Halle abgrenzen, dafür aber hat uns Roberts treffliche Untersuchung über das Datum der hier dargestellten Schlacht von Oinone 460/59 die chronologische Grundfrage dieses Bilderzyklus gelöst.[2] Er bestand aus vier Bildern, an erster Stelle war jenes Treffen dargestellt, wie die feindlichen Schlachtreihen gegeneinander losstürmen; ob wir für den fehlenden Meisternamen Polygnot einsetzen dürfen, muß doch fraglich bleiben. Auf der Mittelwand war die Amazonenschlacht von Mikon gemalt, daran schloß sich das Iliupersisbild von Polygnot, in dem das Fürstengericht über den Frevel des Aias an Kassandra besonders hervorgehoben ward. Der Laodike-Elpinike, die sich hier unter den trojanischen Gefangenen befand, haben wir bereits gedacht. Den Abschluß bildete die viel gefeierte Darstellung der Marathonschlacht, die einzige, von der uns ein paar Züge literarisch überliefert sind. Es waren die drei Hauptstadien des Kampfes erzählend nebeneinander gestellt, der Angriff der Athener und Platäer unter Führung von Miltiades und Kallimachos, in der Mitte die Wirkung dieses wuchtigen Stoßes in der wirren Flucht der Perser, die sich gegenseitig in die Sümpfe hineindrängen, und die Schlußszene: der Kampf bei den phönikischen Schiffen in der Art der homerischen Epinausimachie, der die volle Niederlage des persischen Invasionsheeres besiegelt. Im ersten Teile hatte Miltiades an der Spitze der hellenischen Schlachtordnung seinen hervorragenden Platz, er wies mit ausgestreckter Hand auf den Feind hin, als

[1] A. a. O. S. 98.

[2] Marathonschlacht, S. 7 ff.

Zeichen zum eben beginnenden Angriff. Bei so bestimmter künstlerischer Kennzeichnung durfte die Beischrift fehlen, und wenn das Späteren auffiel und eine spezifische Erklärung nötig machte, dann werden wir dem Schlusse »was von dieser Hauptfigur gilt, dürfen wir ohne weiteres auf die übrigen, so weit es sich um Sterbliche handelt, übertragen« kaum zustimmen.

Die persischen Führer Datis und Artaphernes dürften wohl gleichfalls in dieser Szene ihren entsprechenden Platz gefunden haben. Von den Göttern und Heroen, deren wundertätigem Eingreifen der fromme Sinn der Athener den Sieg zuschrieb, war Marathon der Herr des Schlachtfeldes und wie aus diesem aufsteigend Theseus gebildet, ferner, als gewaltiger Kämpe mit seiner Pflugschar der Heros Echetlos, dann Herakles um des besonderen Anteils willen, den er an seinem alten Kultplatz nahm, und selbstverständlich Pallas Athene. Den Platz dieser Gestalten erfahren wir nicht, doch dürfen wir sie als die Erreger der Flucht wohl in die zweite Szene verweisen. In der Schlacht bei den Schiffen war wohl der Mitstratege des Miltiades, Kallimachos, dargestellt, der bei diesem Kampfe fehlt, als Verwundeter aber noch tapfer kämpfend; dann Kynegeiros, der Bruder des Aischylos, der eines der phönikischen Schiffe am Vorderteil gepackt hatte, um es zu erstürmen, gegen den wohl der Beilhieb, durch den er die Hand verlor, gerade geführt war; nicht weit von ihm haben wir uns seinen großen Bruder zu denken, der sich den Stoff zu seinem Perserdrama als wackrer Krieger holte. In dieser Umgebung war auch Epizelos, der seine plötzliche Erblindung in diesem Kampfe einer dämonischen Erscheinung zuschrieb, und ein Athener mit seinem Hund, der solche Ehrung seinem wackren Miteingreifen zu danken hatte.

Unverkennbar durchzieht die ganze Darstellung ein erzählender Ton, es war ein gemaltes Epos mit einer Fülle bedeutsamer und sinniger Einzelzüge zur Verherrlichung der Götter und Helden, und kein dramatisches Kunstwerk gleich einem modernen Schlachtenbild. Wer aber war der Meister dieses Bildes? Außer einer gelegentlichen, begreiflichen Hereinzerrung des Namens des thasischen Malers, zeigt sich ein Schwanken der Überlieferung zwischen Mikon und Panainos von Athen. Die moderne konziliatorische Kritiklosigkeit hat keinen beider aufgeben wollen und den Versuch gemacht, das Bild zwischen ihnen zu teilen, das in alter Zeit immer nur einem zugeschrieben ward und demnach die Doppelsignatur, die jenes Schwanken unmöglich gemacht hätte, nicht getragen haben kann. Für den Bruder des Phidias tritt die Autorität der Fachliteratur ein. Plinius wie Pausanias und dazu noch eine aus bester Quelle stammende Notiz bei Plutarch nennen ihn. Die Entdeckung eines offiziellen Momentes in den späteren beiläufigen Erwähnungen des Mikon werden wir vergeblich versuchen ernst zu nehmen. Damit aber, daß Panainos als der alleinige

Meister des Marathonbildes bleibt, ist jenes Verhältnis zwischen beiden Meistern, welches die frühere Annahme voraussetzt, keineswegs beseitigt. Mikon, der vor etwa fünfzehn Jahren die große Aufgabe der Theseionbilder glücklich gelöst hatte und, wie wir sahen, älter als Polygnot war, muß dem Bruder des Phidias gegenüber wohl noch älter angesetzt werden. Es wäre gar nicht unmöglich, Mikon für den Lehrer des Panainos zu halten, der um 460 doch noch jung gewesen sein muß, da er rund dreißig Jahre später in Olympia die Thronschranken für das Zeusbild seines Bruders bemalt hat.

Ein Überblick über den Gesamtschmuck der bunten Halle läßt seine einheitliche Anordnung klar erkennen. Die Bilder zweier mythischer Kämpfe waren von den zwei Siegen der Gegenwart eingefaßt. Athens Ruhm waren drei ausschließlich gewidmet, aber auch in dem polygnotischen Bilde der Iliupersis werden wir mythische Beziehungen auf Athens Bedeutung vermuten müssen und attische Helden werden hier nicht gefehlt haben. Ihr natürlicher Platz scheint uns in den so breit behandelten Gerichtsszenen der Fürsten über Aias zu sein, die vielleicht mit der Tatsache, daß die Halle Sitz eines Gerichtshofes war, in Verbindung gebracht werden darf. Aber eine Verherrlichung des kimonischen Hauses, die klügelnder Scharfsinn hier herausgedeutet, lag den drei Meistern wohl fern; das Bildnis Elpinikens war eine persönliche Huldigung, wie sie dieser bedeutenden Frauengestalt von Freundeshand füglich dargebracht werden durfte.

Mit dem Iliupersisbilde der bunten Halle schließt unser Bericht über die Tätigkeit Polygnots zu Athen. Er ist mager ausgefallen, aber so verständlich das Bedürfnis, diesem Mangel abzuhelfen, erscheinen mag, es hat doch nur in alter wie in neuerer Zeit falsche Zuteilungen hervorgerufen, deren Beseitigung wissenschaftliche Pflicht ist. Gewiß war seine Tätigkeit ausgebreiteter Art, Melanthios hätte doch sonst den Mund nicht so voll nehmen können; aber nicht von der Menge seiner Taten hing der gewaltige Einfluß ab, den seine überragende Persönlichkeit ausgeübt hatte; die neue ethische Weltanschauung, die im Gefolge der Persersiege am hellenischen Horizont auftauchte, hat in ihm einen ihrer größten Interpreten gefunden, und das war der Grund, daß Aristoteles zum Herold seines Ruhms für die Nachwelt wurde. Unsere kritische Tätigkeit hat eine Anschauung beseitigt, die dem thasischen Meister ein Verdienst zuschrieb, auf das wir, glücklicherweise ohne Schaden für seine Schätzung, verzichten müssen. Nicht er hat aus der Fremde die monumentale Malerei nach Athen gebracht, die war lange vor ihm dort heimisch, sie war aus dem Boden des Handwerks herausentsprossen, und als die Erneuerung des alten Athen notwendig wurde, da gab es wohl auch für diese Aufgabe heimische Meister gerade genug, mit denen sich auch Kimons weittragende Pläne verwirklichen ließen,

und wenn er am Schlusse seiner Politie den rechten fand, so war das nicht ein Sieg der thasischen Lokalschule über die attische Kunst, die die ionischen Einflüsse längst organisch in sich aufgenommen hatte und nicht im Nachtrab, sondern, ihren alten großen Traditionen gemäß, mit an der Spitze marschierte. Es war der Sieg eines großen Künstlers, der die Grenzen des zeitgenössischen Könnens mächtig erweitert hat und neue Bahnen erschloß. Wie mit ihm eine neue Epoche der bildenden Kunst beginnt, so schließt sich zugleich eine alte. Aber den großen, spezifisch malerischen Umwälzungen der unmittelbaren Folgezeit gegenüber, die auf seinen Anfängen fußten, sie aber doch als solche deutlich erscheinen ließen, mochte seine Bedeutung als Neuerer zurücktreten. Unbestritten aber fiel ihm die Rolle zu, der Jugendepoche der hellenischen Kunst ihren glorreichen Abschluß zu geben. Was wir von seiner Art wirklich wissen oder doch noch erforschen zu können vermeinen, beruht fast ausschließlich auf der ausführlichen Beschreibung von Figur zu Figur, die uns Pausanias von seinem Hauptwerk, den beiden Bildern in der Lesche der Knidier zu Delphi, gegeben hat. An diese knüpft sich seit den Tagen des Grafen Caylus eine archäologische Literatur an, deren in starker Progression zunehmender Umfang ein wohltuendes Gegengewicht in dem Steigen unserer Erkenntnis findet. Die Ausgrabungen in Delphi haben uns freilich nichts mehr als den Grundriß dieser Lesche geboten,[1] aber auch damit ist ein gewaltiger Schritt vorwärts aus alten Kontroversen heraus möglich geworden, vielleicht um neue anzuregen. Das Gebäude lag hoch auf einer Terrasse in der Nordostecke des Temenos, es war ein richtiges οἴκημα, wie es Pausanias nennt, keine offene Säulenhalle, wie man vermutet hatte, sondern ein von allen Seiten geschlossener Saal von 19 Meter Länge und 9,53 Meter Breite. Im Innern stützten acht Pfeiler die Decke; die Frage der Belichtung, ob Fenster angebracht waren oder das Licht durch eine Öffnung der Decke einfiel, ist ungelöst geblieben, dagegen läßt sich die Lage der Tür, von

[1] Fouilles de Delphes, Taf. 6. Die Rekonstruktion, Taf. 9. Vgl. Pomtow, Arch. Anz. XIII (1898), S. 45 ff. Das wichtige Ergebnis dieses Fundes für die Anordnung der polygnotischen Gemälde hat bereits Homolle hervorgehoben. Sauer hat auf dieser Grundlage eine Neuanordnung durchgeführt in einem Vortrag auf der Straßburger Philologenversammlung, von dem ich nur den Auszug im Arch. Anz. VI (1891), S. 214 f., kenne. — Die letzten graphischen Rekonstruktionsversuche der polygnotischen Bilder in Delphi haben geboten für die Iliupersis Benndorf, Wien. Vorlegebl. 1888, Taf. XII, mit einer lehrreichen Übersicht der Serie früherer Versuche auf Taf. X—XII. Robert, Die Nekyia des Polygnot. Die Iliupersis des Polygnot. 16./17. Hall. Winckelmannspr., 1892 und 1893. Th. Schreiber, Die Nekyia des Polygnot, Festschr. für Overbeck, S. 184 ff. P. Weizsäcker, Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi, 1895. Eine russisch geschriebene Abhandlung von Pharmakovsky im Bull. de l'Inst. Arch. russe à Constantinople 1900, S. 152 ff. ist mir unverständlich. Vgl. auch Robert, Marathonschlacht, IV. Nachträgliches zu den Lesche-Bildern.

der Pausanias aus die Orientierung der Bilder angibt, bestimmt auf der Südseite des Gebäudes ansetzen, da es von den drei andern Seiten durch Mauern geschützt ist und die Terrasse nur auf dieser einen vorspringt und eine breite Bahn freiläßt, die den Zugang gestattet. Dem durch diese Tür Eintretenden zur Rechten befand sich das Gemälde der Iliupersis, zur Linken das der Nekyia. Dieser sichere Sachverhalt nötigt uns zu folgendem Schluß. Durch die Halbierung der einen Längsseite durch den Türeinschnitt zerfällt diese in zwei Teile von derselben Ausdehnung, wie die anstoßenden Schmalseiten, da das Verhältnis von Länge und Breite des Gebäudes 2 : 1 ist. Da wir nun wohl berechtigt sind für beide Gemälde die gleiche Größe vorauszusetzen, so würden sie in der Mitte der Nordwand zusammengestoßen sein, doch ist eine tektonische Trennung des Endes in gleicher Weise zu postulieren, wie wir sie für den Anfang kennen. Damit zerfällt jedes Bild in drei gleiche, schon äußerlich scharf markierte Abschnitte, eine Anordnung, die völlig überraschend wirkt und von keinem der bisherigen Rekonstruktionsversuche erraten wurde.

Und doch hat uns die Besprechung des Bildes der Marathonschlacht in der bunten Halle das gleiche Prinzip der Dreiteilung klar aufgezeigt, und sein Wiederkehren hier drängt uns die Frage auf, ob wir es hier nicht mit einem künstlerischen Grundgedanken zu tun haben, der sich etwa mit der Gliederung des terpandrischen Nomos vergleichen ließe. So sehr wir gewohnt sind, die dichterische Kraft polygnotischer Kunst zu preisen, die Tatsache, daß sie nichts anderes sein will, und nichts anderes sein kann, als gemalte Dichtung, wird uns in ihrer ganzen Tragweite kaum bewußt. Der Standpunkt unseres Periegeten — sein Sündenregister ist freilich auch hier kein kleines — der dem Zusammengehen wie dem Abweichen dieser Bilder von der epischen Tradition sein Hauptaugenmerk zuwendet, und Polygnot behandelt, als ob er ein Dichter des Kyklos wäre, ist prinzipiell der richtige, und auch, daß es in unseren Tagen ein Dichter war, der das Verständnis für diese Bilder wachrief, ist bezeichnend. Nun besitzen wir aber noch ein antikes Kunsturteil in der vielbesprochenen Älianstelle (V. Hist. IV 3), das gewiß auf eine berufenere Autorität zurückgeht: Καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα. Man hat diese Worte auf die Figurengröße bezogen und daraus den Maßstab der Lebensgröße für die polygnotischen Bilder ableiten wollen. Indes, wir können diese voraussetzen oder bestreiten, als Kriterium für polygnotische Kunst gegenüber anderer, wie die Fassung will, wäre sie gar übel gewählt. Nun ist einleuchtend dargelegt worden,[1] daß dieser Ausspruch die aristotelische Definition der Tragödie nachahmt, als μίμησις πράξεως σπουδαίας

[1] Schöne, Zu Polygnots delph. Bildern, Arch. Jahrb. VIII (1893), S. 187 ff. s. S. 188.

καὶ τελείας μέγεθος ἐνούσης oder als τελείας καὶ ὅλης πράξεως μίμησις ἐχούσης τι μέγεθος und dies Aristoteles dann dahin erläutert, daß ὅλον καὶ τέλειον sei, »was gehörigen Anfang, Mitte und Ende habe.« Dieses Moment ist als Kriterium der erzählenden Malerei gegenüber der bildmäßigen allerdings zutreffend, aber die Dreiteilung im Anfang, Mitte und Ende wird wohl gerade an den Bildern der Lesche scharf genug hervorgetreten sein, um die Anwendung der aristotelischen Definition zu suggerieren.

Der innere Zusammenhang der beiden Bilder läßt sich durch die Worte Ilias und Odyssee auf die kürzeste Formel bringen. Wir wenden uns mit dem Periegeten zunächst dem Iliupersisbilde zu, dem der Meister selbst in dem Epigramm: Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος Ἀγλαοφῶντος — υἱὸς περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν den Titel schrieb. Dabei ist es nicht unseres Amtes, auf die verschiedenen Anordnungsversuche und die damit verbundene Fülle der Kontroversen näher einzugehen, wir haben nur eine orientierende Inhaltsangabe zu geben und zu sehen, ob und wie die Forderungen, die der neugefundene Grundriß der Lesche gebieterisch stellt, sich mit der Relation unseres Periegeten verträgt. Das übrige dürfen wir getrost der Spezialforschung überlassen, die nicht säumen wird, mit neuen Versuchen zur Veranschaulichung hervorzutreten. Pausanias gibt den Inhalt an als die vollzogene Eroberung von Ilion und die Abfahrt der Hellenen, und beginnt damit, das für Menelaos bereit gestellte Schiff, das Abbrechen seines und eines zweiten Zeltes zu beschreiben. Sonderbarerweise hat man es nicht gemerkt, daß unser Perieget damit das Pferd beim Schwanz aufzäumt; er faßt das Ende des Bildes als seinen Anfang, denn die Abfahrt der Hellenen ist einmal der natürliche Schlußpunkt der Iliupersis, an der die Nosten ansetzen. Warum nun gerade die Zurüstung zur Abfahrt des Menelaos speziell als Vertretung des ἀπόπλους Ἑλλήνων gewählt war, darüber gab den Beschauern die unmittelbar anschließende Szene befriedigenden Aufschluß. Sie zeigt die sitzende Helene, deren Reisetoilette Dienerinnen vervollständigen, den Herold neben sich, in ihrer Umgebung Briseis, Diomede und Iphis, die ihre Schönheit bewundern. Die homerischen Worte, die Zeuxis unter sein Helenabild schrieb: οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς — τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν mußten ihm hier in Erinnerung kommen. Der gewaltige Schlußakkord, in dem das gemalte Gedicht ausklingt, wiederholt das Motiv, mit dem die Ouverture einsetzt. Vor ihr stand Aithra, des Theseus Mutter, neben ihrem Enkel Demophon, an der sie nun ihr wiedergewonnenes königliches Gnadenrecht zum erstenmal ausüben soll. Die Helenagruppe bildet den dominierenden Mittelpunkt des dritten Teiles, wie die Abfahrtsszene hinter ihr, so bezieht sich auch die übrige Umgebung direkt auf sie. Ober ihr saß Helenos, der Priamossohn, der aus verschmähter Liebe zu ihr zum

Verräter an seiner Heimat ward, in einen Purpurmantel gehüllt, in tiefster Trauer, und drei in nächtlichem Kampfe verwundete Griechenhelden, eine bildliche Paraphrase der eben zitierten homerischen Stelle. Unmittelbar anschließend an die Aithragruppe sah man die der gefangenen Trojanerin Andromache mit Astyanax an der Brust, der nun wie Polyxena als Opfer fallen soll, einem Chor vergleichbar, der hier sein Klagelied anstimmt. Den Abschluß bezeichnet die Gestalt des Nestor, des Reisegefährten des Menelaos, vor ihm ein sich wälzendes Pferd, dessen Beziehung uns unklar ist. Wir wollen uns mit einer hübschen Vermutung Roberts beruhigen,[1] daß es die Bresche der troischen Festungsmauer herabgestürzt ist und seinen Reiter in den Händen des mordenden Neoptolemos zurückgelassen hat, also die Verbindung mit der voraufgehenden Szene herstellt. Bis zu diesem Pferde, sagt uns Pausanias, ist die Szenerie Meeresstrand mit kleinen Steinchen, nun beginne das Festland. Das Mittelbild zeigt an seinem Ende, an dem wir uns befinden, die Niederreißung der Burgmauern Trojas durch Epeios, hinter denen das hölzerne Roß desselben Meisters mit seinem Kopfe hervorguckt; man hat diese »hervorragende Rolle«, die Epeios hier spielt, damit erklärt, daß er als Enkel des Phokos »Repräsentant der Phoker ist«, die dazumal Herren von Delphi waren. Indes, wenn Polygnot dem Meister des hölzernen Rosses gerecht werden wollte, das doch die unmittelbare Ursache der Einnahme von Ilion war, so war er doch außerstande, ihn direkt in seiner Eigenschaft als Erfinder hier vorzuführen; er übertrug die Funktion des Werkes als Mauerbrecher auf den Meister selbst und gab ihm damit nur die gleiche Ehre, die ihm das Epos längst verliehen hatte. Das attische Heldenpaar, das der Perieget neben dem δούριος ἵππος erwähnt, der Theseussohn Akamas und der Peirothoussohn Polypoites, repräsentieren wohl nur die Mannschaft, die sein Bauch einschloß, wie das plastische Exemplar des Strongylion auf der Akropolis bezeugt. Nun folgt die Kassandragruppe, von deren ausführlicher Behandlung im athenischen Iliupersisbild wir bereits Kunde haben, ohne jedoch das Verhältnis des Meisters zu sich selbst aus den dürftigen Angaben erschließen zu können. Auf dem Boden vor dem Altare sitzt Kassandra, das von seiner Basis gerissene Holzbild in den Händen, am Altar leistet Aias den Reinigungseid, den ihm das Fürstengericht aufgetragen hat, welches hier aus Odysseus und Diomedes einerseits, und den beiden Atriden anderseits besteht. Unterhalb dieser Gruppe, gegenüber dem strauchelnden Rosse vor Nestor, ist Neoptolemos dargestellt, wie er von den vermutlichen Reitern desselben eben Elasos ermordet hat und nun den ins Knie gestürzten Astynoos mit einem Hieb seines Schwertes tötet. Pausanias hat sich dabei die völlig im Geiste der heutigen Polygnot-

[1] Iliupersis, S. 60.

forschung gedachte Bemerkung gestattet, der Meister habe darum dem Neoptolemos allein vom Griechenheere noch mordlustig dargestellt, weil die Lesche selbst über dem Grabe desselben aufgeführt war. Das nötigt uns zu einer Bemerkung allgemeiner Art. Wir haben der dichterisch erzählenden Natur dieser Kunst bereits gedacht. Das moderne prinzipielle Mißverständnis, das die Einheit der Zeit fordert, findet auch bei den neuesten Exegeten seinen scharfen Ausdruck in deren Frage nach der Tageszeit, die auf dem Bilde herrsche. Jene erzählende Art ist der Malerei von Haus aus eigen, die orientalische Kunst hat an den Konsequenzen, zu denen sie führt, keinen Anstoß genommen, dem hellenischen Kunstgefühl war es von Anfang an klar, daß sich die Dinge im Raume anders darstellen als in der Zeit; die Tendenz zum Bildmäßigen beginnt zu wirken, als die Erkenntnis von diesem noch lange unter der Bewußtseinsschwelle lag. Die Einsicht, daß eine Gestalt im Laufe derselben Erzählung nur einmal dargestellt werden dürfe, hat aber, wollte man diesen Lauf nicht unterbrechen, schon früh zu seltsamen Auswegen genötigt, wir haben das beispielsweise an dem Troilosstreifen der Klitiasvase bereits kennen gelernt. Hier aber bot die malerische Überwindung eines so gewaltigen epischen Stoffes Schwierigkeiten, die ein großer Künstler allerdings zu besiegen verstand; aber die Spuren dieses Kampfes finden sich in den zahlreichen Kompromissen, zu denen ihn der Kampf mit demselben zwang. So hat er gleich für die Abfahrt der Hellenen nur das eine Schiff des Menelaos bereit stellen können, aber, obschon der Steuermann die Stangen zum Abstoßen in den Händen hält, ist weder Helena an Bord noch Menelaos, der in der Stadt dringender gebraucht wird.

Ebenso erfüllt nur einer der Theseussöhne seine Enkelpflicht, der andre muß den rühmlichen Anteil Athens an der Eroberung würdig vertreten helfen. Aber wenn auch die Achaierhelden bereits mit der Ordnung ihrer eigenen Angelegenheiten beschäftigt und die Troerinnen bereits gefangen sind, mußte doch auch der Tragödie vom Tode des Priamos und der Priamiden und all der troischen Helden, konnte sie gleich nicht mehr mit epischer Breite erzählt werden, ein gebührender Platz zukommen. Dafür trat der Protagonist derselben auf. Inmitten des von Männerleichen, fliehenden Frauen und jammernden Kindern bedeckten Feldes liegt Priamos vom legitimen Erben des achilleischen Zornes erschlagen; die Arbeit ist schon fast getan, bis an die Stadtmauer hat Neoptolemos die Fliehenden verfolgt und erreicht jetzt seine letzten Opfer in diesem grauenvollen Kampfe. In dieser glücklichen Lösung ist auch diesmal eine der Schwierigkeiten, die die Fülle des darzustellenden Stoffes bot, überwunden, aber die sich immer häufenden Schwierigkeiten drängen die Malerei auf ihren eigenen Weg. Führt er zum gleichen Ziele wie der der Dichtung? Polygnot hat

daran gewiß nicht gezweifelt, er kannte kein anderes, war er doch selbst ein gewaltiger Dichter, und an rein künstlerischem Gehalt hat seine gemalte Iliupersis die in Versen gewiß überragt. Er hat das alte Kunstprinzip erst zu voller Gestaltung gebracht, aber damit hat es sich zugleich ausgelebt, und das neue, dessen Ansätze in seinen Schöpfungen hervortraten, bricht unaufhaltsam durch. Wir haben vorhin die Hälfte jenes alten Kunsturteiles besprochen, das vom τέλειον Polygnots handelte; die andere sagt uns, daß sein Nachfolger oder Rivale Dionysios von Kolophon ihm in allem andern glücklich nachgestrebt habe, πλὴν τοῦ μεγέθους. Die Form des Tadels verhüllt nur leicht den raschen Fortschritt der Entwicklung. Das innerlich geschlossene Bildprinzip ist die folgenschwerste Eroberung dieser großen Zeit. Aber damit, daß die erzählende Malerei die Stufen des Thrones herabsteigt, den die darstellende einnimmt, sind ihre Wirkungen noch nicht zu Ende, sie dauern bis heute und es ist eine lockende Aufgabe, ihr Fortleben durch den Wandel der Zeiten zu verfolgen; doch wir müssen zurück zum letzten oder eigentlich ersten Abschnitt des Iliupersisbildes. Vermutlich zog sich das Leichenfeld über die Wandecke weg noch ein gutes Stück in die Nordwand hinein, eine gesicherte Trennungslinie, wie sie Stadtmauer und Strand zwischen den beiden anderen bilden, ist hier der Periegese nicht zu entnehmen, wohl aber der Mittelpunkt, das Haus des Antenor, über dessen Türe als Zeichen des bewilligten Pardons ein Pantherfell hing. Das Haus war von den Mitgliedern der Familie umgeben, in verschiedenen Stellungen, die wohl auch zum Teil wenigstens die Trauer ausgedrückt haben, die Pausanias in den Gesichtern Antenors und der Antenoriden las. Daran schloß sich der Auszug der Geretteten in abgekürzter Andeutung an, Sklaven sind beschäftigt eine Kiste und allerlei Gerät auf einen Esel zu laden, auf dem ein kleines Kind saß. An dieser Stelle stand die Künstlerinschrift mit dem Titel des Bildes. Daß sie den Anfang bezeichnet, davon konnte der Beschauer sich leicht überzeugen; die Reihe der Toten führte ihn vom Haus der Geretteten den Weg des Nachtkampfes durch bis zu seinem Ende an der Stadtmauer. Für die Gesamtkomposition ergibt sich unmittelbar nur eines, daß Anfang und Ende in ihrer gleichmäßig temperierten Stimmung das dramatisch ergreifende Mittelbild wirksam einschlossen.

Doch wir wenden uns nun zu dem zweiten Bilde, dessen Stoff Polygnot dem Kreise der Odyssee entnahm. Seine dichterische Phantasie scheint sich von ihrem Märchenschatze besonders angezogen gefühlt zu haben. Wir vernehmen wenigstens noch von zwei anderen Bildern, die er ihr entlehnt hat. Des Freiermordbildes im Heratempel zu Platää haben wir bereits gedacht, und gelegentlich seiner Beschreibung der Bilder in der Pinakothek der Propyläen erwähnt Pausanias zwei polygnotische Bilder als

Beispiele des Verhältnisses der Malerei zur homerischen Dichtung, ohne uns über ihren Ort Rede zu stehen.[1] Achill auf Skyros unter den Töchtern des Lykomedes und Odysseus, der vor Nausikaa und ihren Gefährtinnen am Meeresufer plötzlich erscheint. Die thematische Verwandtschaft läßt uns die Zusammengehörigkeit beider vermuten, und die Darstellung des skyrischen Mythos, der erst nach der Überführung der Gebeine des Theseus von da nach Athen die Athener interessieren konnte, scheint darauf hinzuweisen, daß diese Bilder in den Rahmen der attischen Tätigkeit Polygnots einzufügen sind, ohne daß wir derzeit mehr von ihnen zu sagen wüßten. Aber als Gegenstück zu dem räumlich so ausgedehnten Iliupersisbilde bot sich im Gebiete der Odyssee doch nur die gewählte Schilderung des Totenreichs. Hier stand er nun der Dichtung weit freier gegenüber. Das »Inferno« als räumlich-zeitloses Ganzes liegt der malerischen Phantasie noch zugänglicher als der dichterischen, die irgend ein Vehikel braucht, um dessen Pforten zu passieren. Es ist eine kunstgeschichtliche aber noch in anderem Sinne bedeutsame Tatsache, daß die Malerei erst durch die Schilderung des Jenseits hindurch muß, ehe sie sich im realen Raume zurechtfinden lernt, in dem für sie immer ein Stück des Überirdischen, durch das sie gegangen ist, zurückbleibt. Aber Polygnot hat auch hier am Bündnis mit der Dichtung festgehalten. Der Abstieg des Odysseus in den Hades zur Befragung der Seele des Teiresias nach dem elften Gesang der Odyssee ist auch hier das Leitmotiv des Bildes, doch wirkt es hier nicht mehr mit der alten Kraft, sondern fast nur als Etikette, die man entfernen könnte, ohne den Inhalt des Bildes wesentlich zu beeinträchtigen. Der Betrachter gelangt doch nicht durch die Opfergrube, die des Odysseus Schwert gegraben, in das Innere, sondern er fährt unsichtbar auf Charons Nachen wie der Perieget über den Acheron. Dieser merkt hier sofort an, Polygnot habe dies Gefährt der Minyas entlehnt, und deren Spuren haben sich in seinem Unterweltsbilde noch deutlicher finden lassen. Ihre Nekyia hat aller Wahrscheinlichkeit nach die Hadesfahrt des Orpheus als Vorwurf gehabt, und daß damit die Rolle, die Orpheus in diesem Bilde spielt, im Zusammenhange steht, läßt sich nicht wohl bezweifeln. Auch von einem dritten Unterweltslied, der Nekyia der Nosten, hören wir, doch sind unsre Kenntnisse über diese zu dürftig und problemenreich, als daß wir die Frage, ob und wie weit Polygnot auch diese genutzt habe, beantworten könnten. Jedenfalls haben wir für unsern Meister die volle Beherrschung des reichen dichterischen Stoffes auch hier vorauszusetzen, aber auch hier zeigt er sich nicht als Redaktor verschiedener epischer Traditionen, sondern als malender Homeride, der ein mit allen

[1] Pausanias, I, 22, 6 vgl. Robert, Marathonschlacht, S. 66 f.

dichterischen Vorlagen siegreich rivalisierendes Ganzes geschaffen hat. Gar vieles hat er aus andern Quellen geschöpft; der Volksglaube hat manche Gestalt dieses Reiches geschaffen, der er die künstlerische Erstlingsweihe erteilt hat, und sein frommer Sinn bot ihm die tiefste aller. Sein Bild ist zugleich ein großes religionsgeschichtliches Dokument, dessen Würdigung weit über den Beruf des Kunsthistorikers hinausreicht, in dem sich vor allem die ungeheuere Wandlung widerspiegelt, die der Unsterblichkeitsgedanke von den Tagen der homerischen Dichtung bis in jene Gegenwart durchgemacht hatte. Für Polygnot aber war es nicht diese Differenz, die eine Lösung verlangte, er schloß sich ja so eng an die Nekyia der Odyssee an, daß sie für ihn kein ketzerisches Buch gewesen sein kann, aber eine andere berührte ihn näher. Die Bevölkerung der homerischen Unterwelt, so weit sie dem Auge des Odysseus sichtbar wird, besteht, abgesehen von einigen Solisten wie Tiresias, Minos, Tityos, Tantalos, Sisyphos, Herakles und dem Chor der »unzähligen Scharen der Geister«, doch nur aus zwei Gruppen: den Seelen der Heroinen und denen der Kameraden des Odysseus, den Achaierfürsten vor Troja. Für seine dreigeteilte Komposition bedurfte er einer dritten gleichwertigen Gruppe. Durch Hinzufügung der troischen Gegner hat er den Kern derselben gewonnen, in der vom Epos vorgezeichneten Richtung weiterschreitend. Seine allereigenste Zutat begegnet uns gleich im Beginn der Darstellung, wie als Ersatz für die fehlende Künstlerinschrift, in den Insassen des Charonkahnes, Tellis und Kleoboia mit der Ciste der Demeter. Diese hatte die eleusinischen Weihen von Paros nach Thasos gebracht. Als Geweihter will er die Gestade der Seligen schildern, soweit er den Schleier des Geheimnisses lüften darf. Unterhalb des Schiffes am Ufer des fischreichen, schilfbewachsenen Acheron waren zwei Büßergruppen angebracht, ein ruchloser Sohn von seinem Vater gewürgt und ein Tempelräuber, dem eine Erinnys den Gifttrank einflößt; über demselben, noch im Zwischenreich gedacht, der Dämon der Verwesung, Eurynomos. Blauschwarzen Leibes, die Zähne bleckend, sitzt er auf einem Geierbalg, ein Geschöpf der Volksphantasie, von der kein Dichter sang, und nahe bei ihm, gleicher Abkunft, Oknos, das Seil flechtend, dessen anderes Ende eine Eselin heimlich auffrißt, ein bildliches Gleichnis des vergebenen menschlichen Strebens. Hier hatte auch die Gestalt des Riesen Tityos ihren Platz als von der argen Strafe bereits abgezehrtes Schattenbild.

Diesen Büßergestalten in den einen Ecken des Bildes entsprachen in den gegenüberliegenden zwei andere: Tantalos im Wasser und unter den sich lockend neigenden Obstbäumen, von einem überhängenden Felsblock bedroht, und Sisyphos, der den tückischen Stein den Abhang hin-

aufwälzt. In diesen das Hauptbild des Elysiums einfassenden Gestalten mit ihrem vergeblichen Tun und endlosen Leiden pulsiert noch dramatisches Blut; die Gefilde der Seligen aber zeigen nur reine Zuständlichkeit, hier herrscht ewiger Friede und das künstlerische Motiv. Dies hat hier seine charakterisierende Kraft zum ersten Male im Großen erproben können, und man möchte meinen, diese Gestalten wären die Paradigmata gewesen, an denen Aristoteles seine Lehre vom Ethos, das er an Polygnot so rühmend hervorhebt, demonstrierte.

Wir betreten zunächst das Gefilde der Heroinen. Die Aufzählung des Frauenkataloges beginnt mit Auge und Iphimedeia, neben ihnen Ariadne auf einem Felsen sitzend, die ihrer sich schaukelnden Schwester Phaidra zusieht, Chloris auf den Knien der delphischen Thyia hingelagert, Prokris, Klymene, Megara in verschiedenen Stellungen, die beiden Pandareostöchter, die Pflegebefohlenen Aphroditens, Klytie und Kamiro, blumenbekränzt knöchelspielend, und in der oberen Region noch Tyro auf einem Steine sitzend; neben ihr steht Eriphyle, das Halsband im Busen bergend, um dessentwillen sie ihren Gemahl verriet. Die Übereinstimmung dieses polygnotischen Frauenkataloges mit dem der Nekyia der Odyssee geht so weit, daß die gelehrte Spezialforschung den Ursachen der einzelnen Abweichungen ziemlich erfolgreich nachgehen konnte.[1] Indes ist sie leicht noch größer zu machen; man braucht den ziemlich festen Platz, den sich die Gruppe der beiden letzten Frauengestalten in den jüngsten graphischen Rekonstruktionsversuchen errungen hat, nicht oder nur um weniges zu verändern; man muß nur beide umkehren, dann sitzt Tyro der Grube des Odysseus so nahe, daß sie ihm, sobald er sein Gespräch mit Tiresias und der hinter diesem harrenden Mutter vollendet haben wird, als erste der Heroinen der Vorzeit erscheinen wird, wie sie es in der Nekyia der Odyssee tut. Eriphyle, hinter ihr, erscheint dort als letzte. Die beiden Frauen repräsentieren somit Anfang und Ende des homerischen Heroinenkataloges, nach dessen feierlicher Anerkennung unser Meister seinen eigenen Weg geht. Damit aber gewinnen wir zugleich den oberen Abschluß des ersten Teils. Er spielt halb auf der Oberwelt und halb im Zwischengebiete. Odysseus hockt vor der Grube und hält sein Schwert darüber; das Gespräch mit seinem noch im Zwischenreich gebannten Gefährten, dem in eine Matte gehüllten Elpenor, ist bereits vorüber; Tiresias tritt schon an ihn heran und hinter ihm harrt Antikleia auf den Ruf des Sohnes. Die Begleiter des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, die die Opfertiere, schwarze Widder, tragen, befinden sich in ziemlicher Entfernung von ihm neben dem Oknos, also am entgegengesetzten Bildende. Die rechte Er-

[1] Robert, Nekyia, S. 75 f.

klärung dieses befremdenden Sachverhaltes verdanken wir der einleuchtenden Bemerkung Schönes;[1] die Opfertiere sind bereits geschlachtet und werden nun zur Abhäutung und Verbrennung auf das Schiff zurückgebracht; die Diener sollen nicht Zeugen der Offenbarungen der Seele des Tiresias sein.

Nun kommen wir in das Gebiet der Heroen, die wir uns um so lieber vom Gefilde der Heroinen räumlich gesondert denken, als auch der Odysseus der Nekyia eine starke Pause in der Erzählung gerade hier eintreten läßt. Aber erst erneute graphische Rekonstruktionsversuche können uns zeigen, ob die Trennungslinie der Wandecke hier glatt durchschnitt; doch scheint die erste Gruppe, Theseus und Peirithos auf Stühlen sitzend, der erstere zwei Schwerter in der Hand, dieser Anordnung zu widerstreben, und die hinter ihnen angesetzte Maira auf dem Felsen stammt doch vom homerischen Frauenkatalog; hier liegt also eine Schwierigkeit, die noch der Lösung harrt. Die Helden vor Troja erscheinen in zwei räumlich getrennten Gruppen. Unten Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos, oben die beiden Aias, dem Würfelspiel zwischen Thersites und Palamedes zusehend. Den rechten Grund dieser Scheidung hat schon der Perieget angemerkt; Polygnot wollte den Feinden des Odysseus einen besonderen Platz einräumen, und auch hierin hat er einen homerischen Gedanken weitergesponnen. Nun aber folgen Helden seiner Wahl. Zwischen den beiden Gruppen der Trojakämpfer sah man Phokos, wie er dem Jaseus einen Ring übergibt. Die beiden hier als innige Freunde dargestellten Heroen sind die Vertreter von Phokis und Knidos. Die Schutzherren von Delphi, wie die Auftraggeber des Meisters finden an bevorzugter Stelle ihre mythische Verherrlichung, und dazu mußte auch Schedios, der Führer der Phoker im trojanischen Kriege, mit ins Bild. Er stand nahe der unteren Gruppe der Helden vor Troja neben dem auf einem Sessel sitzenden greisen König Pelias, der auf Orpheus hinblickt. Orpheus sitzt auf einer Erhöhung an eine Weide gelehnt, deren Zweige die Rechte faßt, während die Linke in die Saiten der Leier greift; an der andern Seite des Baumes lehnt, eifrig lauschend, ein sonst unbekannter Promedon, aber gewißlich war er nicht als sein einziger Hörer gedacht, das Spiel des Sängers galt all den Heroen und Heroinen seiner Umgebung, und der trauernde blinde Thamyris zu seinen Füßen, mit der zerbrochenen und weggeworfenen Leier, erhöht wirksam seine Bedeutung. In der oberen Region sitzen zwischen Maira und der Gruppe der Odysseusgegner Aktaion und seine Mutter Autonoe auf einem Hirschfell, sie halten ein Hirschkalb in den Händen; neben ihnen lagert ein Jagdhund. Diese Verherrlichung der Jagdlust erklärt die früher

[1] A. a. O. S. 199 f.

erwähnte Schwierigkeit, warum Maira abseits vom Heroinengefilde hier ihren Platz gefunden hat, war sie doch Gefährtin der Jägerin Artemis. Auf der andern Seite der Gruppe steht neben Aias, dem Sohne des Oileus, gleichfalls ein rüstiger Jäger, Meleagros. Von ihm bis zu der durch Sisyphos ausgefüllten Bildecke war eine Gruppe von drei Frauen: Kallisto, auf einem Bärenfell sitzend, das ihr Schicksal ebenso diskret andeutet, wie das die Sitzunterlage des Aktaion tut; die Füße ruhen auf den Knien ihrer Landsmännin Nomia; und die Neleustochter Pero. Der dritte Teil, dessen obere Grenze sich derzeit nicht sicher ziehen läßt, wird durch den Gegensatz zu Orpheus, Marsyas, eingeleitet, der auf einem Felsen sitzt und den schönen Olympos im Flötenspiel unterrichtet. Wie der Lyra des Orpheus die Hellenenhelden lauschen, so ist das ideale Publikum der Flöte des Marsyas vor allen die Trojanergruppe. Hektor sitzt, das linke Knie mit beiden Händen umfassend, vor Memnon, der dem trauernden Sarpedon, der sein Antlitz in die Hände stützt, die Hand auf die Schulter legt; neben ihm ein nackter Äthiopenknabe. Nur Paris hat seine Munterkeit auch im Hades nicht abgelegt, er klatscht in die Hände, offenbar zum Spiel des Marsyas, wofür er sich einen strafenden Blick der stolzen Penthesilea gefallen lassen muß. Unser Perieget hat diese Beziehung erotisch mißdeutet. Auch hier fügt sich bis zum Ende, das die Büßergestalten bieten, wie im Beginne, das Zwischenreich halb »Purgatorio« und halb »Inferno« an. Es sind die Ungeweihten, die in jenem hausen, durch vier Frauen, einen Alten und einen Knaben vertreten, die in zerbrochenen Krügen Wasser in ein offenbar bodenloses Faß zu füllen sich vergeblich mühen. Damit klingen Anfang und Ende zusammen und geben dem Bilde den Charakter eines Abgeschlossenen, um den alten Kunstausdruck zu gebrauchen, eines τέλειον. Als ein Ganzes faßt aber unser Perieget beide Bilder zusammen, indem er mit dem Lobspruche schließt: »Von solchem Reichtum und so hoher Vortrefflichkeit ist das Gemälde des Thasiers«. Der Meister aber hatte, in einer freilich mißverstandenen Weise, selbst dafür gesorgt, beide zu einer höheren Einheit zusammenzufassen. Am Türeingang sah man zur Rechten das Schiff des Menelaos, zur Linken den Nachen des Charon; wir haben schon bemerkt, nicht Anfang und Anfang stießen hier zusammen, sondern Beginn und Schluß. Die richtige Orientierung war nicht die zur Seite, sondern die vom Eintretenden gegenüber an der Nordwand, wo wieder Anfang und Ende zusammentraf. Von der Tür aus hätte die Beschreibung mit der Nekyia beginnen müssen, sollte die Iliupersis nicht verkehrt aufgerollt werden. Die Vorstellung der höheren Einheit beider Bilder hat dazu geführt, eifrig nach Responsionen zwischen Iliupersis und Nekyia zu fahnden, für welches Bemühen bekanntlich der Satz: »wer sucht, der findet« seine kanonische Geltung hat. Aber nun da mit dem Grundriß der Lesche in

Delphi ein Stück hypothesenzerstörender Realität aufgedeckt ist, haben diese Versuche, die eigene Weisheit für die des thasischen Meisters auszugeben, eine neue Bahn einzuschlagen. So bedenklich sie sind, einfach verzichten können wir auf sie nicht; es gilt zu erproben, wie weit der Weg jetzt gangbar geworden ist. Die durch den Grundriß gegebene Dreiteilung hat sich sowohl in der Komposition der Iliupersis, als auch in der der Nekyia wiederfinden lassen. Aber dem natürlichen Bestreben, jeden der drei Teile des einen Bildes mit dem entsprechenden des andern in formale Verbindung zu bringen, fehlt es in der Beschreibung des Pausanias an jeglicher Unterlage. Ja, es hat sogar den Anschein, als ob zu dieser Teilung sich die beiden Bilder gar nicht gleich verhalten hätten. Im Iliupersisbilde fügt sich ihr alles glatt, die innere Gliederung paßt sich leicht in die räumlichen Abschnitte ein.

Für das Nekyiabild könnte vielleicht ein erneuter Rekonstruktionsversuch ein ähnliches Resultat doch wohl nur um den Preis von Eigenmächtigkeiten gegenüber dem Text der Exegese zuwege bringen. Es sieht ganz so aus, als ob die Wandeinschnitte hier wie Cäsuren wirken würden, über die hinweg der bildliche Zusammenhang weiter fortgeht, so daß innere und äußere Gliederung sich nicht decken. Für diesen wahrscheinlichen Fall würden wir den Grund nicht bloß in dem Bestreben des Künstlers, die Eintönigkeit des strengen Parallelismus zu vermeiden, erblicken dürfen, er könnte ganz gut in der schon berührten Verschiedenheit des künstlerischen Grundcharakters beider Vorwürfe zu suchen sein. In dem zeitlichen Vorgang des Iliupersisbildes markieren die Raumabschnitte den Fortschritt der Handlung. Im Nekyiabild ist ein zeitliches Moment nur in dem kleinen Ausschnitt, der in die Oberwelt hineinreicht, wirksam, während im Gebiete der Unterwelt zeitlose Zuständlichkeit herrscht. Da wird sich denn für das vorausgesetzte verschiedene Verhalten beider Bilder zu den Trennungslinien der Wandabschnitte eine einfachere Erklärung bieten. Der entscheidende Schritt nach dem Bildmäßigen zu, der im Nekyiabild getan ist, hätte damit auch seinen äußeren Ausdruck gefunden.

Wir knüpfen hier die Erörterung der chronologischen Frage an. Man hat die delphischen Bilder Polygnots dem »simonideischen« Epigramme zuliebe, das das Iliupersisbild trug, in die Frühzeit des Meisters, rund 470, angesetzt. Aber die auch jüngst wieder behauptete Authentizität des simonideischen Ursprunges kann doch der aus unserer früheren Darlegung gewonnenen Tatsache, daß dies Datum in die Zeit der ersten selbständigen Regungen unseres Meisters fallen müßte, nicht standhalten. Ein sicheres Moment der Datierung hat Wilamowitz[1] durch die einleuchtende Beob-

[1] Homerische Untersuchungen, S. 223 Anm. 19. Robert, Nekyia, S. 76.

achtung erkannt, daß das bedeutsame Hervortreten der phokischen Helden im Nekyiabild auf die Zeit hinweise, da die Phoker Herren von Delphi waren (458—447), und dazu stimmt, wie Robert fein bemerkt hat, das Fehlen der Thebanerinnen im Frauenkatalog, da Phoker und Thebaner damals tief verfeindet waren. Wir werden in diesem Zeitabschnitt die Bilder näher dem Ende als dem Anfang desselben rücken müssen, dann kommen sie in die Sonnenhöhe des Schaffens unseres Meisters. Sie haben auch im Altertume unter allen Werken des Meisters stets die erste Stelle eingenommen, und diesem Ruhme danken wir die minutiöse Beschreibung des Pausanias, die diese Partie zu einem Glanzpunkt seiner sonst so dürren Periegese macht. Aber auch ein epigraphisches Zeugnis dieses Ruhmes ist uns noch glücklich wiedergegeben.[1] Ein delphisches Ehrendekret erteilt die Proxenie an drei Maler, die von König Attalos (wohl dem II.) hierher gesendet waren, um Kopien für ihn anzufertigen, und wenn uns der lückenhafte Text hier das Objekt ihrer Tätigkeit verschweigt, so muß es doch dem König mindestens in allererster Reihe um die Bilder Polygnots zu tun gewesen sein. Dafür bürgt uns die von seinem Vorgänger gestiftete und von ihm reich gemehrte Kunstgalerie zu Pergamon, in der die alten Meister in glänzender Weise vertreten waren. Polygnotische Originale scheinen ihm unerreichbar geblieben zu sein, wohl nur aus dem Grunde, weil sie eben nicht transportabler Natur waren, und so mußte er zu diesem Mittel greifen, das seinem Kunstsinn alle Ehre macht. Auch aus früherer Zeit liegen uns Zeugnisse der Hochschätzung polygnotischer Kunst vor. Plinius erzählt uns von dem berühmten sikyonischen Maler Pausias, er habe schadhaft gewordene Gemälde des Polygnot zu Thespiä, von denen wir sonst kein Sterbenswort hören, restauriert, aber der Vergleich zwischen der originalen und der verbessernden Hand sei sehr zu seinen ungunsten ausgefallen. Und wenn Nikias zu Athen eine Necyomantea Homeri malte, für die ihm Ptolemaios oder Attalos 60 Talente vergeblich bot, so läßt sich doch ein Zusammenhang mit dem delphischen Bilde kaum verkennen. Schon seit Aristoteles' Tagen hat Polygnot seinen unverrückbaren, festen Platz als der erste der Klassiker der hellenischen Malerei gehabt.

So leicht uns noch die Einsicht in die dichterischen Qualitäten des Meisters gelingt, für die Vorstellung von seiner malerischen Eigenart haben sich unsere Hilfsmittel als unzureichend erwiesen. Die Rekonstruktionsversuche der delphischen Bilder, von dem des Grafen Caylus an bis zu dem jüngsten unserer Tage, nehmen sich wie eine stattliche Dokumentenreihe zur Geschichte der Wissenschaft aus. Die Monumentenfülle, in deren Besitz wir derzeit gelangt sind, führt uns nun wohl mitten in die Sphäre,

[1] Fränkel, Jahrb. VI (1891), S. 49 ff.

in der Polygnots Kunst waltete, hinein, aber die Versuche, mit ihrer Hilfe eine genauere Vorstellung jener Bilder zu gewinnen, sind kläglich gescheitert.

So hat die Wiederentdeckung des Heroon von Gjölbaschi-Trysa den ersten Anstoß zu einer Erneuerung der alten Versuche auf geänderter Grundlage geboten. Erschien doch in der Menge seiner Friesbilder fast das ganze Repertoire, das unsere Schriftquellen für Polygnot bieten, in flotter, von der erzählenden Malerei tief beeinflußter Auffassung, und da das Monument im altionischen Kunstgebiete liegt, zeitlich von Polygnot nicht allzu fern, so lag die Versuchung nahe, es für Rekonstruktionszwecke heranzuziehen. Der Herausgeber dieses Monumentes hat den Versuch gewagt, das delphische Iliupersisbild nach Maßgabe desselben zu versinnlichen. Er hat ihm aber nur das System von zwei übereinander liegenden Friesstreifen entnommen, die Darstellung selbst aber mosaikartig fast ganz aus Exzerpten der Meisterschalen zusammengesetzt, an deren Zusammenhang mit Polygnot derzeit aus rein chronologischen Gründen kein Kundiger mehr denken wird. Verdient somit dieser Entwurf in inhaltlicher Beziehung seinen Platz dort, wo er bekannt gemacht wurde, in den Vorlagen für archäologische Übungen, so erübrigt nur für das formale Prinzip eine ernste Erwägung. Benndorf geht von der gewiß mit Unrecht bezweifelten Angabe des Synesius aus, daß die Bilder der bunten Halle auf Platten gemalt waren — wir wissen nicht, ob aus Holz oder Ton —, die am Ende des vierten nachchristlichen Jahrhunderts von ihrem Platze genommen wurden. Schon Plinius sah das Fragment einer solchen Platte mit einer Einzelfigur in Rom, das vielleicht gelegentlich einer Restaurierung ausgewechselt wurde. Es ist sehr fraglich geworden, ob Polygnot überhaupt jemals seine Bilder auf eine unbekleidete Wand gesetzt habe; ein Stuckuntergrund läßt sich in den meisten Fällen erschließen, aber selbst wenn derselbe gelegentlich aus anderem Material hergestellt war, eine streifenförmige Komposition schließt die Beschreibung des Pausanias direkt aus. Gerade das formale Prinzip der Bilderfriese des Heroons ist ein spezifisch plastisches; auf dieses Gebietes Mitbesitz hatte die selbständig gewordene Malerei längst verzichtet, wenn sie sich auch noch bis heutzutage gelegentliche Übergriffe dahinein nicht versagt. Malerisches Gut, darunter auch vielleicht manch polygnotisches Motiv, haben seine Meister gewiß übernommen, aber wohl bis zur Unkenntlichkeit in ihre Friesstreifen hineinverarbeitet. An einen anderen monumentalen Ausgangspunkt, an die Gruppe der sogenannten polygnotischen Vasen, knüpft Robert seine Versinnlichungsversuche, die außer den beiden delphischen Bildern Polygnots auch die Marathonschlacht der bunten Halle mit umfassen.

So dankenswert diese graphische Begleitung der eindringlichen und erfolg-

reichen polygnotischen Studien Roberts und so groß der Fortschritt ist, den sie den voraufgehenden gegenüber bedeuten, die scheinbare monumentale Analogie hat ihn doch in die Irre geführt. Was sich ihm als »Hauptgesetze der polygnotischen Wandmalerei« bot, »gleichmäßige Verteilung aller Figuren auf dem als Bergabhang charakterisierten Hintergrund und möglichste Vermeidung einer Anordnung auf gleichem Niveau«, Andeutung des Terrains durch auf- und abwogende Linien, welche die darüber hingestreuten Gestalten gelegentlich überschneiden, findet in der Exegese des Pausanias kaum einen Anhalt. In einem feinsinnigen Aufsatz, der an künstlerischer Einsicht wohl das beste ist, was die reiche Polygnotliteratur hervorgebracht hat, weist Richard Schöne überzeugend nach, wie jene angeblich polygnotischen Hauptgesetze in den spezifischen technischen Bedingungen der Vasenmalerei wurzeln, über die hinaus sie keinerlei Geltung haben können. Wir dürfen an den späteren Versuchen, die Schönes Anschauungen Rechnung zu tragen suchen, als immerhin unzulänglichen, mit stummem Gruße vorübergehen; die Lehre, die aus den beiden Fehlversuchen sich ergibt, so wenig ermunternd sie auch klingt, ist eine eminent nützliche. Wenn auch die zeitlich und räumlich wie stofflich polygnotischen Werken nächststehenden Monumente von diesem keine anschauliche Vorstellung geben, so kann dies seinen Grund nur in dem Umstand haben, daß Polygnot die Malerei in eine Region erhob, in die das Kunsthandwerk nicht nachfolgen konnte. Was sich aus diesem negativen Tatbestand, wenn wir die alten Nachrichten hinzuziehen, als Positives erschließen läßt, ist nur wenig. Polygnots Bilder liegen unmittelbar vor der für alle Zeiten folgenreichen Entdeckung der dritten Dimension der Fläche; sie werden also, da eine solche Tat niemals völlig unvermittelt in die Welt- wie in die Kunstgeschichte eintritt, Elemente aufgewiesen haben, die zu solcher Entwicklung hindrängten. Die alte friesförmige Anordnung werden wir schon für Mikon nicht mehr voraussetzen dürfen, dem wir die frühesten Terrainandeutungen etwa in der Art der polygnotischen Vasen zutrauen möchten. Die dreifache Übereinanderordnung der polygnotischen Gestaltenfülle werden wir uns wesentlich anders vorzustellen haben.

Daß sie auf keinem »nur angedeuteten körperlosen Boden« standen, läßt sich schon den gelegentlichen Terrainangaben des Pausanias entnehmen, so wenn er im Iliupersisbild die Scheidung des Strandes vom Festland markiert erwähnt, und in der Nekyia die Schilderung des Acheron. Die Tendenz zur Illusion, die in der Malerei dieser Zeit zu erwachen beginnt, muß eben »vom Grunde aus« anfangen. Für diese Übereinanderanordnung der Figuren, die das Problem der Perspektive zu formulieren scheint, welchem die friesförmige keinen Anlaß bietet, haben wir nur die bescheidensten Ansätze zu einer solchen anzunehmen. Verkürzungen kennt und liebt diese Kunst;

katagrapha mögen wir uns auch in diesen Bildern in ziemlicher Anzahl und wohlgelungen vorstellen, aber eine Verkleinerung der ferner stehenden Figuren ist ihr noch völlig fremd, sie umspannt den ganzen Raum durch die Wahl eines sehr hohen Horizontes. Daß damit ein Eindruck erzielt werden kann, »der selbst uns, die wir an streng perspektivische Darstellung gewöhnt sind, die Abweichung von deren Gesetzen vergessen läßt«, hat Schöne treffend bemerkt, doch dann ist ein solches Verfahren gewiß auch geeignet gewesen, zur Erkenntnis jener Gesetze hinzuleiten. Es ist auch wohl derzeit nicht mehr fraglich, daß die Gruppenbildung auf den delphischen Bildern eine große Rolle gespielt hat. Dem Versuche sich die Figuren über das Bildfeld hin gleichmäßig gestreut zu denken, wohnt keine werbende Kraft inne. Gerade hierin werden wir vielmehr einen besonderen Ruhmestitel polygnotischer Kunst erblicken dürfen. Erst sie ermöglicht eine reichere harmonische und übersichtliche Gliederung des gewaltigen Stoffes, und auf ionischem Gebiete haben wir das rhythmische Prinzip der tektonischen Anordnung entstehen sehen. Ein starkes tektonisches Element werden wir auch hier bei der innigen Verbindung dieser Bilder mit der Architektur noch anzunehmen haben; gewiß ging nach dem bereits zitierten Kunstausdruck durch sie ein Ornament, das mit runden und eckigen Klammern einzufangen wohl vergebliches Bemühen bleibt. Auch was von polygnotischem Kolorit als erschlossen gelten darf, ist bald gesagt. Vermutlich hoben sich seine Figuren dunkel von hellem Grunde ab, aber nicht in farblosem Kontur des Nackten, wie man wohl gemeint hat. Von den Alten wird er zu den Tetrachromomalern gerechnet, die nur die vier Grundfarben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb verwendet haben. Doch müssen wir für Polygnot bereits das Prinzip der Farbenmischung anerkennen, das selbst der Vasenmalerei der Frühzeit des fünften Jahrhunderts nicht völlig fremd war. Die bläuliche Färbung des Eurynomos der Nekyia, der eigentümliche Ton, den Pausanias an der Gestalt des lokrischen Aias hervorhebt, dessen Hautfarbe wie die eines Schiffbrüchigen vom Meerwasser gefärbt zu sein scheint, sind durch solche erzielte Effekte, wenn man auch für die letztere eine natürliche Veränderung der Farbe durch äußere Einflüsse angenommen hat, die der Perieget mißverstanden haben soll.[1] Sonderbar ist bei dieser Hypothese nur, daß sich ein solches Eingreifen gerade auf die einzige Stelle in beiden großen Bildern beschränkt, wo es sich als künstlerische Absicht vermummen konnte. Aber da einmal die alten Kunstkenner das Kolorit Polygnots ihres Interesses so wert gefunden haben, daß sie sogar die Buntheit seiner Damenhauben als charakteristisch betrachteten, so dürfen wir die Anfänge eines koloristischen Strebens um so sicherer für ihn in An-

[1] Benndorf, Ephim. arch. 1887, S. 128 f., dagegen Schöne a. a. O. S. 208 f.

spruch nehmen, als uns die ionische Farbenfreudigkeit schon auf dem Gebiete der Vasenmalerei deutlich entgegentritt. Noch steht die Farbe hier im Dienste der Charakteristik, aber immerhin werden ihr dadurch neue Töne entlockt und Wirkungen, die ihre eigene Rolle vorbereiten; aber der »simplex color« dieser Werke hat noch für späte Puristen eine besondere Anziehungskraft gehabt.

Damit haben wir das Wesentliche, was wir von diesem Großmeister hellenischer Kunst zu wissen vermeinen dürfen, erschöpft. Wir haben nun die Pflicht noch über zwei andere Meister zu handeln, die mit ihm durch enge verwandtschaftliche Bande verknüpft sind, und das Fortleben polygnotischer Tradition in Athen bedeuten, es ist der Bruder Polygnots, Aristophon, und dessen mutmaßlicher Sohn, der den Namen des Großvaters Aglaophon trug.[1] Die Quellen unserer Kunde von diesen Malern, so spärlich sie fließen, ganz ungetrübt sind sie doch nicht; und so knüpft sich manche Kontroverse an diese Namen, die sogar bis zur Ableugnung der Existenz des jüngeren Aglaophon geführt hat. Aristophon hat den Weltruhm seines Bruders nicht erreicht und es in der antiken Wertschätzung bloß bis zu den bei Plinius alphabetisch abgemachten »primis proxumi« gebracht. Er war wie sein Bruder Schüler des Vaters; ein wesentlicher Altersunterschied beider ist sonach kaum wahrscheinlich. Aber dann ist es nach antiker Praxis doch immerhin auffällig, daß Aristophon nie als Mitarbeiter an den umfangreichen Aufgaben Polygnots erscheint, sondern stets Fremde; doch traute man wohl den Zufälligkeiten unserer Überlieferung zu viel, wenn man aus ihr einen Gegensatz der beiden Brüder herauslesen wollte, der noch etwas nach der längst obsolet gewordenen Streitfrage von Wand- oder Tafelmalerei schmeckt. Plinius erwähnt nur zwei seiner Bilder, eine Darstellung des vom Eber verwundeten Ankäus mit Astypale, seiner Mutter, als Genossin seines Schmerzes, und ein figurenreiches (numerosa tabula) Bild, in welchem Priamus, Helena, Deiphobus, Odysseus und die Personifikationen Credulitas und Dolus vorkamen. Dazu kommt noch ein von Plutarch zweimal wie ein allbekanntes Werk erwähntes Philoktetbild, vermutlich das gleiche, das Pausanias in der Pinakothek der Propyläen sah. Was jenes »figurenreiche« Bild darstellte, haben wir aus dem offenbar lückenhaften Personenverzeichnisse selbst zu erraten. Die ältere Forschung hat mit diesem auskommen zu müssen geglaubt und, das plinianische Wort auf »Motivreichtum« deutend, eine Darstellung der auch von Ion von Chios dramatisch behandelten Sage der Πτωχεία gesehen, wie sich Odysseus verkleidet in das Haus der Helena einschleicht. Indes der Reichtum an Motiven hängt doch untrennbar mit der Figurenzahl zusammen, und

[1] Overbeck, Schriftqu. 1127—1135.

so führt uns auch dieser Ausweg nicht weiter. Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß in der »Credulitas« niemand andres als die »Peitho« zu stecken scheint; dann hätten wir mit der Wiedererlangung der Helena ein Stück eines begreiflicherweise figurenreichen Iliupersisbildes, durch welches die beiden Brüder näher aneinander rücken würden.[1] Aber freilich wenn die Nachricht richtig ist, Aristophon habe die Rossesiege des Alkibiades durch ein Votivbild verherrlicht, dann ist das einfach unmöglich; aber eine andere Überlieferung nennt seinen Sohn Aglaophon als Meister dieser Bilder. Da nun die Siege des Alkibiades (Olymp. 90 und 91) in die Zeit fallen, da er als leitender Staatsmann Athens galt, so haben wir schon früher gesehen, daß dieses Datum, auch wenn wir es für seinen Neffen in Anspruch nehmen, nicht ohne Rückwirkung auf die Ansetzung Polygnots bleiben kann und die moderne Hypothese zerstört, die ihm einen Anteil am Schmucke des Theseion zuweist; selbstredend wird sie dadurch für seinen Bruder schlechthin unannehmbar. Für Aglaophon als Maler des Alkibiades tritt Satyros bei Athenäus XII 534 ein, der von zwei Bildern spricht, die Alkibiades nach seiner Rückkehr aus Olympia in Athen geweiht habe: Alkibiades von Olympias und Pythias bekränzt und Alkibiades im Schoße der Nemea sitzend, wobei hinzugefügt wird, sein Antlitz habe das der überirdischen Frauen an Schönheit überragt. Es hätte dieses Zusatzes kaum gebraucht, um den Gedanken nahe zu legen, die beiden Bilder wären nur eines gewesen, das nicht nur die olympischen und pythischen Siege, sondern auch den nemeischen des Stifters umschlossen hat, und Pausanias fand in der Pinakothek der Propyläen von diesen gleichzeitig aufgestellten wirklich nur eines: die »Nemea«, und unter diesem Schlagwort hat auch Polemon seiner Erwähnung getan. Es hat zu bösem Gerede und sogar zu legislativer Maßnahme geführt, die seinen Ruhm wesentlich gesteigert hat. Dies Nemeabild wird aber von Plutarch (Alkibiades 10) dem Aristophon zugeschrieben. Nun läßt sich diese Divergenz durch die Annahme lösen, einer der beiden Namen sei das Patronymikon des andern gewesen und die Künstlerinschrift wird wohl die Vatersangabe mit enthalten haben, es ist also eine der beiden Notizen zu ergänzen. Schreibt man bei Athenäus [Ἀριστοφῶντος τοῦ] Ἀγλαοφῶντος, so ist der Preis für diese Ausgleichung der Verzicht auf den jüngeren Aglaophon, von dem kein weiteres Bild, sondern nur ein Akmedatum bekannt ist, erhält aber dafür eine chronologische Unmöglichkeit. Schreiben wir dagegen bei Plutarch Ἀγλαοφῶντος δὲ [τοῦ Ἀριστοφῶντος], so ist der jüngere Aglaophon Enkel des älteren. Das Akmedatum Olymp. 90, das uns bei Plinius 35, 60 für den einzigen

[1] Arch. epigr. Mitt. XII, S. 92; im Anschlusse daran ist das hier folgende Problem behandelt. Vgl. auch Kroker, Gleichnamige gr. Künstler, S. 23 ff.

Künstler dieses Namens, den er kennt, erscheint, paßt nun für den Vater Polygnots gar nicht, wohl aber für den Neffen, als ob es auf ihn gemünzt wäre. Das ist es auch fraglos, denn die Quelle dieser Datierung kann nur das Nemeabild sein. Es bot durch seinen Inhalt der antiken Forschung einen festen Punkt. Man brauchte nur das Olympionikenverzeichnis aufzuschlagen und die Akme seines Meisters war fertiggerechnet. Im Resultat dieser Forschung liegt ein indirekter, aber zwingender Beweis für den rechten Autornamen des von Alkibiades gestifteten Bildes. Dieser jüngere Aglaophon hat den Ruhm seines gleichnamigen Ahnherrn, der für uns nur als Vater und Lehrer seiner Söhne weiterlebt, überstrahlt; der allbekannte Künstler, der mit Zeuxis und Apelles in einem Atem genannt werden konnte, dessen simplex color mit dem Polygnots seine Verehrer fand, dessen Stute mit Myrons Kuh verglichen ward, war der Enkel. Mit diesem rückt die direkte polygnotische Tradition in Athen nahe an den Beginn des vierten Jahrhunderts, aber allem Anschein nach hat diese junge Generation in reichstem Maße geerntet, was die ältere gesät hat.

Die Malerei hatte sich eine herrschende Stellung errungen; sie war eine nationale Macht geworden. Und gerade in Athen, dessen Boden für sie so lange und gründlich vorbereitet war, sind ihre Wirkungen besonders tief eingedrungen. Die malerische Bewegung hat alle Kreise ergriffen; es ist gewiß bezeichnend, wenn uns von so manchem Geistesheros erzählt wird, daß es ihn anfangs zur Malerei getrieben hat; begnügte sie sich doch jetzt nicht mehr mit den ihr gestellten öffentlichen Aufgaben, sie dringt auch ins Innere des Privathauses. Und wie ein Geständnis, als ob sie diese neue für immer erfolgreiche Laufbahn nur widerwillig einschlagen würde, nimmt sich die Anekdote von Alkibiades aus, der den Meister Agatharchos in seinem Hause gefangen setzt, damit er es ausmale. Er wird nicht der einzige gewesen sein, der die Kunst im Hause haben wollte, jedoch tonangebend war er im Kreise der adeligen Jugend auch sicherlich in diesem Punkte. Die Bewegung wächst immer stärker an, sie erreicht bald eine Art Siedepunkt, und Töne von einer Unmittelbarkeit und individuellen Farbe, wie sie unsrer altersgrauen literarischen Überlieferung sonst völlig fremd sind, klingen zu uns laut vernehmbar herüber. Wir werden gelegentlich der Behandlung von Zeuxis und Parrhasios Gelegenheit haben, diesen Ergüssen eines ins Gigantische gewachsenen Künstlerstolzes gerecht zu werden. Für jetzt haben wir das große Ereignis ins Auge zu fassen, das auf dem Gebiete der Malerei eine so revolutionäre Bewegung entfesselt hat. Es war die folgenschwerste Entdeckung, die ihre Geschichte überhaupt kennt, die der dritten Dimension der Bildfläche, die Tat eines attischen Meisters dieser Generation, dem sie den Ehrennamen des »Schattenmalers« einbrachte, der ihn von den zahllosen anderen Apollodoren des

Altertums wirksam kenntlich machen sollte.[1] Wir haben die Vorbedingungen, die zu dieser hinleiten sollten, in den Gemälden Polygnots erfüllt gesehen, aber der Zeit, der sie geschenkt ward, kam die Tat doch überraschend, als die persönlichste Tat eines großen Künstlers, gleich der Entdeckung einer zweiten Welt, deren Besitzergreifung sich nun wie mit wehenden Fahnen und klingendem Spiel vollzog. »Er hatte die Pforten der Kunst geöffnet, nun zogen die andern, Zeuxis voran, ein.« Diesen Ausspruch eines alten Forschers hat uns Plinius in einer Form überliefert, die ihm einen elegischen Reiz verleiht; er nahm ihn unbesehen als eine dichterische Klage des Meisters selbst, ohne zu ahnen, daß er damit einfach ein geläufiges Zitat aus der Reimchronik des Chronographen Apollodoros abgeschrieben hatte, dem er die meisten seiner Akmeansätze indirekt verdankt.[2] Aber weit früher schon war unserm Meister von berufener Seite ein noch höher klingendes dichterisches Lob zuteil geworden. Aus der »Malerelegie«, die der sikyonische Maler Nikomachos in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts verfaßt hat, ist uns nur folgendes Epigramm erhalten:

> Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό —
> δωρος γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

Gewiß das glänzendste Zeugnis seiner epochalen Bedeutung. Hätte man diese nicht in der schöpferischen Tat, sondern in seinen Werken selbst gesucht, ihre Liste bei Plinius wäre nicht so schmal ausgefallen. Er nennt uns zwei: das Bild eines betenden Priesters und einen Aiax »vom Blitze entzündet«, die Tafel vermutlich und nicht der Held, wie man geglaubt hat und noch glaubt. Von dem ersteren dürfen wir einen ähnlichen Lichteffekt vermuten wie den, den man in das Aiasbild hineininterpretieren wollte. Die Flamme des Altars wird das Antlitz des Priesters erhellt und seinen Schatten geworfen haben. Daß sich der Aias im Museum von Pergamon befand, spricht sehr für seinen Ruhm, und das Wort, das Plinius daran anknüpft, es gäbe erst seit dem Auftreten dieses Meisters Bilder, welche die Augen fesseln, stammt wohl von einem pergamenischen Kunstforscher, vielleicht auch die falsche Behauptung, der Skiagraph habe dem Odysseus zuerst die Schiffermütze verliehen, denn die Figur dieses Helden kann sich sehr leicht auf dem gleichen Bilde, dessen Handlung wir nicht kennen, gefunden haben. Noch für ein drittes Bild wird sein Name

---

[1] Overbeck, Schriftqu. 1641—6.

[2] Das habe ich Arch. epigr. Mitt. XII, 1888, S. 104—6 ausgeführt, aber so erfolglos, daß es ein Jahrzehnt später von Kalkmann, Die Quellen d. Kunstgesch. d. Plinius, S. 17f. wieder entdeckt werden konnte.

zweifelnd genannt. Aristophanes spielt im Plutos 385 auf die Herakliden des Pamphilos an, und da der berühmte Meister dieses Namens chronologisch verfrüht ist, ein solches Bild aber wohl bekannt und dem Apollodor zugeschrieben war, so ergab sich daraus eine Kontroverse, die wir auf sich beruhen lassen können. Aber die Tore, die dieser Meister geöffnet hat, führen auch in ein neues Kapitel der hellenischen Malerei; bevor wir aber dieses betreten dürfen, müssen wir uns noch einmal zurückwenden und den Faden der Darstellung der Plastik dort wieder aufnehmen, wo wir ihn fallen ließen.

Neuntes Kapitel

Der Zeustempel von Olympia

Wenn wir uns jetzt der Betrachtung des olympischen Zeustempels und seines Figurenschmuckes zuwenden, so haben wir zuvor dankbar der Freilegung des heiligen Bezirkes von Olympia zu gedenken, der vor allem durch Ernst Curtius' nie ermüdende Begeisterung angeregten ersten der friedlichen Großtaten des neuerstandenen Deutschen Reiches. Es war das Testament Winckelmanns, das spät, aber um so glanzvoller vollstreckt ward. Einen kräftigen gelegentlichen Ansatz hierzu hatte bereits im Jahre 1829 die französische Expedition de Morée geboten, die dem um seine Unabhängigkeit kämpfenden Hellenenvolke zu Hilfe gekommen war, deren gelehrter Generalstab mitten in den Wirren des Krieges das Werk der Aufdeckung des Zeustempels begann, sie hatte immerhin eine stattliche Reihe plastischer Funde ergeben, als sie plötzlich eingestellt werden mußte. Das war auf einen Befehl Kapodistrias' hin geschehen, den ein von patriotischem Eifer für die Schätze des vaterländischen Bodens und seiner Heimat beseelter Hauptmann des hellenischen Heeres nach beschwerlicher Fahrt erlangt hatte. Doch ward den Franzosen das Eigentum und die Erlaubnis der Ausfuhr ihrer Funde feierlich gewährt, und so besitzt denn der Louvre olympische Skulpturen,[1] während der herrliche Schatz, den das Deutsche Reich mit Aufwand großartiger Mittel gehoben hatte, nicht in seinen Besitz überging. Der wird in dem stattlichen Museum Olympias, das der hellenische Patriot Syngros gestiftet hat, bewahrt und gegen die so berechtigte Begehrlichkeit der Verwaltung des athenischen Zentralmuseums von der Bevölkerung eifersüchtig bewacht. Es waren also rein ideale Interessen, für die das Deutsche Reich so ruhmvoll eingetreten ist, aber jenes Verbot Kapodistrias', wenn es auch dem gleichen engherzigen Chauvinismus entstammte, der noch im Jahre 1874 eine fast bedrohliche Opposition

---

[1] Michon, Les sculptures d'Olympie conservées au musée du Louvre, Revue arch 1895, S. 30 ff.

gegen den eben abgeschlossenen Vertrag, trotz des in ihm enthaltenen Verzichtes, ins Leben rief, kam doch zur rechten Stunde. Damals war das System des Raubbaues noch nicht zu Ende und für eine streng methodisch geleitete Ausgrabung, wie sie bei den Arbeiten der Wintermonate von 1875—81 stattfand, keine Aussicht. Es ist recht lehrreich, sich nach dem erreichten Resultate, das eine umgestaltende Bereicherung unserer Wissenschaft von der antiken Kunst hervorrief, die Erwartungen zu vergegenwärtigen, unter denen sie begonnen wurden. Der treibende Gedanke war die Hoffnung auf plastische Schätze, die den Vergleich mit den Elgin marbles des British Museum, den herrlichsten Originalwerken der Blütezeit hellenischer Plastik, die bis dahin bekannt waren, aushalten sollten. Über die Parthenonskulpturen hat sich unser Perieget sehr kurz gefaßt, eine summarische Inhaltsangabe beider Giebel ist alles, was wir von ihm hören; von dem Wunderwerke des Frieses kein Wort, er eilt über dasjenige, was wir hier von ihm zu wissen begehren, weg zur kurzen Schilderung des Götterbildes. Vor dem Zeustempel in Olympia wird er plötzlich gesprächiger, als es sonst seine Art ist.[1] Er verbreitet sich ausführlicher über den Tempel, seine Maße, seinen Stil, Material, Erbauungszeit, seinen Architekten und mancherlei Einzelheiten, er vernachlässigt nicht einmal die Metopen; auf die Giebelskulpturen geht er mit liebevoller Genauigkeit ein, er gibt uns sogar ihre Meister an. Der Ostgiebel mit der Darstellung der Vorbereitung zu dem ersten olympischen Wagensieg, dem des Pelops über Oinomaos, ist von Paionios aus dem thrakischen Mende, von dem auch die von den Messeniern und Naupaktiern gestiftete Nike herrührt; und da sich auch diese wiedergefunden hat, und zwar mit ihrer alten Weih- und Künstlerinschrift, so haben wir für diesen Meister des Ostgiebels auch noch ein großes plastisches Einzelwerk gewonnen. Der Meister des Westgiebels mit der Darstellung des Kampfes der Lapithen und Kentauren ist Alkamenes, den er bei dieser Gelegenheit als Zeitgenossen des Phidias und, etwas unklar, als Träger des zweiten Preises auf dem Gebiete der Plastik bezeichnet. Diese so vertrauenswürdige Anweisung, fundiert auf die im Boden von Olympia gebetteten Schätze, schien zu der Annahme zu berechtigen, der Spaten werde hier Kunstwerke zutage fördern, die unsere nach dem Funde der Parthenonskulpturen so hochgespannte Vorstellung von der Kunst des Phidias und seiner Genossen wohl noch überbieten könnten. Und als nun die Reste dieser Giebelfiguren gleich mit Beginn der ersten Campagne fast Stück für Stück dem Boden entstiegen, und die Gesamtkomposition derselben in immer deutlicheren Umrissen hervortrat, um schließlich sich zu einem festen Bilde zu gestalten, da war das erste

[1] Pausanias, V, 10, 2—10.

Gefühl, das sie hervorriefen, das der Enttäuschung. War doch sofort zu sehen, die Meister der Parthenonskulpturen konnten an diesen Werken sicherlich nicht beteiligt gewesen sein; hier lag ein Stadium der Entwicklung der hellenischen Kunst vor, das noch Jahrzehnte von der Höhe, die in den Parthenonskulpturen erreicht ist, trennen, und wie die alte Exegese der Giebelgruppen sich in so manchen Einzelheiten als verfehlt erwies, so haben sich auch die von Pausanias gebotenen Meisternamen bald als trügerisch herausgestellt.

Es war gelehrte Kombination, nicht echte Tradition, was er hier aufgenommen hat, und diese hielt, wie das auch sonst wohl vorkommen mag, der Sprache der Tatsachen gegenüber nicht stand. Je reger nun das wissenschaftliche Interesse an diesen Funden durch die Fülle der Probleme, die sie statt der gehofften Lösungen stellten, wurde, um so tiefer sank das allgemeine, das sich am Beginne dieser Ausgrabungen mit hochgespannten Erwartungen denselben anschloß. Darin hat der Fund des Hermes des Praxiteles gründlich Wandel geschaffen; da waren sie zur nationalen Tat geworden, die den Wetteifer entzündete und vor allem Frankreich dazu bewog, auf dem Felde von Delphi seine glänzende Revanche zu nehmen. Die archäologische Forschung hat sich nun in einer rasch anschwellenden Literatur mit dem Tatbestand, den die Skulpturenfunde vom Zeustempel feststellten, abzufinden versucht und das bisher fast ganz unbekannte Kapitel der alten Plastik, das sie erschlossen, urbar gemacht. Aber obschon sich die Notwendigkeit, dabei von der Mithilfe des Pausanias vollständig abzusehen, bald herausgestellt hat, die nur das Nebenproblem hervorrief, welchen Umständen wir die von ihm vorgetragene Gelehrsamkeit verdanken, so findet doch noch immer eine Hypothese Anwälte, welche ihren Ursprung dem längst aufgegebenen Versuche verdankt, die literarische Tradition mit der widerstrebenden monumentalen unter einen Hut zu bringen. Der Goldelfenbeinkoloß des olympischen Zeus des Phidias soll zeitlich dem seiner Parthenos ziemlich genau so weit voraufgerückt werden, als der Abstand der olympischen Giebelgruppen von denen des Parthenons anzeigt, zumal Pausanias angibt, Tempel und Götterbild seien aus der gleichen Beutekasse errichtet worden. Wir werden uns seiner Zeit mit dieser Hypothese auseinander zu setzen haben, hier aber dürfen wir sie außer acht lassen und unser Augenmerk zunächst dem Tempel selbst zuwenden, dessen glänzende Publikation im zweiten Bande der Olympia-Ausgabe, Taf. VIII bis XVII, von Dörpfelds meisterlichen Erörterungen begleitet, die Grundlage unseres Wissens bildet. Als seinen Architekten bezeichnet Pausanias einen einheimischen und sonst ganz unbekannten Meister, Libon, und als den Anlaß zur Erbauung den Sieg, den die Eleer über die Pisaten und die mit ihnen Abgefallenen errangen, den wir aller Wahrscheinlichkeit nach in die

77. Olympiade anzusetzen haben. Einen weiteren chronologischen Fixpunkt gibt uns die Inschrift unter dem goldenen Schilde, das als Akroter auf dem fertiggestellten Tempel als Siegeszeichen der Schlacht von Tanagra, Olymp. 80, 4 = 457 geweiht wurde.[1] Pausanias hat uns ihre Abschrift erhalten, nach der die gefundenen Bruchstücke des Originales erkannt wurden. Es ist aus der Fassung derselben ersichtlich, daß die Spartaner und ihre Verbündeten einen besonderen Wert darein setzten, dieses kostbare Weihgeschenk ihres Sieges über die Athener, Argiver und Jonier, dessen sie selbst nicht recht froh werden konnten, demonstrativ zur Schau zu stellen; und da es im nächsten Jahre olympische Spiele gab, so muß der Tempel, dessen First sie mit einer so rasch herstellbaren und, wie wir der Inschrift entnehmen, in Korinth gefertigten Gabe zierten, vollendet gewesen sein, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach eben für die Feier der 81. Olympiade noch zu rechter Zeit. Daraus ergibt sich eine Bauperiode von rund drei Olympiaden, 468—456, ein Zeitraum, welcher von kundiger Seite als ausreichend erklärt worden ist. Er gilt zugleich mit für den Skulpturenschmuck der Metopen wie der Giebel, der von dem Bau nicht getrennt werden kann. Alle anderen Indizien, die man für die Zeitbestimmung sonst noch geltend machen konnte, haben dieses Resultat nur verstärkt.

Der Tempel liegt in der Südwestecke der Altis, die zur Zeit seiner Erbauung schon mit Bauten, Weihgeschenken und Heiligtümern so dicht besetzt gewesen sein muß, daß sich für ihn ein seiner Bedeutung angemessener Platz kaum mehr ausfindig machen ließ. Seine dominierende Stellung wurde ihm durch eine künstliche Erdanschüttung gegeben und rings um ihn eine Terrasse aus Bauschutt und Erde ausgeführt, so daß eine Anzahl von Weihgeschenken, die noch in den Bereich dieser Anschüttungen kamen, mit ihren Basen unter die Erde gerieten. Die Basis des großen Weihgeschenkes des Praxiteles wie die der Gruppe des Onatas fanden sich unter dem Bauschutte, während die des Smikythos bereits darüber lag, ein Tatbestand, aus dem Furtwängler eine wesentliche Bestätigung des Ansatzes der Bauzeit erschloß. Der Tempel erhob sich auf der gewöhnlichen Zahl von drei Stufen als dorischer Peripteros, mit der Säulenzahl 6 : 13, aus einheimischem Muschelkalk erbaut, alle sichtbaren Teile mit einem feinen Marmorputz überzogen.

Die Metopen der Ringhalle blieben schmucklos, bis Mumius mit 21 von ihm geweihten Bronzeschildern einen Teil derselben verzierte. Dagegen trug die Stirnwand des Pronaos wie des Opisthodomes einen Triglyphenfries, zwischen dessen Porostriglyphen Metopen aus Marmor eingefalzt waren, die, je sechs an jeder Seite, die zwölf Arbeiten des Herakles

[1] Dittenberger-Purgold, Inschr. von Olympia, Nr. 253.

plastisch darstellten. Pronaos und Opisthodom sind im Grundriß wie in den Maßen gleich, beide haben zwei dorische Säulen zwischen Anten als Front, nur war die Vorhalle durch Türen abgeschlossen, die Hinterhalle frei zugänglich. Die Höhe der Säulen stimmt völlig mit denen des Parthenon und beträgt genau das Doppelte der Achsweite von 5, 22 m, eine metrologisch wichtige Tatsache. Die Säulen haben zwanzig Kannelüren, »die Form des Kapitells hält die Mitte zwischen den kuchenförmigen Kapitellen des Heraion in Olympia und den fast geradlinigen des Parthenon in Athen. Am meisten gleicht es den Kapitellen des alten Athenatempels auf der Akropolis und des Tempels in Ägina« (Dörpfeld). Der plastische Schmuck der Halle beschränkte sich auf die Giebelgruppe, die Löwenköpfe der Traufseite der Sima, deren verschiedene Formen uns die Ausbesserungen verschiedener Zeiten am deutlichsten widerspiegeln, und das erwähnte Akroter, zu dem bald eine andere Bekrönung hinzukam, die Nike, die Pausanias in der Mitte zwischen den vergoldeten Dreifußbecken an den Enden sah. Sie war ein Werk des Paionios von Mende, wie uns die Inschrift seiner großen olympischen Nike meldet, in der er sich rühmt, den Sieg in der Konkurrenz für die Akroteria des Tempels erlangt zu haben, und man hat längst erkannt, daß wir wohl dem Mißverständnis dieser die falsche Konjektur von dem Meister des Ostgiebels zu danken haben. Der goldene Schild sank mit ihrer Aufstellung zum Schmucke ihrer Basis herab. Auch von dem Farbenschmuck des Tempels haben sich Reste gefunden. Die Säulen der Ringhalle wiesen nur an den Ringen der dorischen Kapitelle rote Färbung auf. Rot wurde festgestellt an dem oberen Bande des Architraves, an dem Bande unterhalb der Tropfenplatten des Gesimses und an der Unterfläche dieses Gesimses zwischen jenen Platten, Blau an den Tropfenleisten des Architraves, an den Triglyphen und an den Tropfenplatten des Hauptgesimses. Bunte Ornamente zierten Geison und Sima, jenes trug das dorische Kyma obligater Form, diese eine reichere Bemalung. Die Cella war durch Doppelreihen in drei Schiffe von je sieben Säulen zwischen den vorspringenden Wandpfeilern geteilt, über ihr war eine zweite Säulenreihe, die die hohe Decke trug, angeordnet, wie sie auch sonst anzunehmen und im Poseidontempel von Pästum bekanntlich erhalten ist. Pausanias berichtet uns von Seitengalerien, die das obere Stockwerk durchzogen und freien Zugang zum Götterbilde gewährten und von Wendeltreppen, die zum Dachboden führten. Die Höhe der Cella läßt sich nicht mit voller Genauigkeit bestimmen, doch wird vermutlich ihre Decke in einer Ebene mit der der Ringhalle gelegen sein; ihr Licht empfing sie nur durch die gewaltige, ungefähr 50 qm betragende Türöffnung. Die mißverstandene Lehre Vitruvs von den Hypäthraltempeln hat auch hier zu der Annahme eines durch einen Einschnitt in die Decke hergestellten Oberlichtes geführt,

bis Dörpfelds einschneidende Untersuchung diese moderne Theorie in das Reich der Fabeln verwies. Die Raumeinteilung des Mittelschiffes mit seinen vier Abschnitten und zum Teil auch in den Maßen derselben stimmt in einer jeden Zufall ausschließenden Weise mit jener des Parthenon überein; sie stammt demnach vom Meister beider Goldelfenbeinbilder her und ist demgemäß für die zwischen der Parthenos und dem olympischen Zeus schwebenden Prioritätsfrage von besonderer Bedeutung. Bei dem höheren Alter des Zeustempels liegt es nahe, in seiner Einrichtung der Cella für die Wirkung des Götterbildes das Muster für die des Parthenons zu sehen. Dieser Weg ist aber ungangbar geworden, seit Dörpfelds eingehende Untersuchung erwiesen hat, daß die olympische Cella umgestaltet werden mußte, ehe das phidiassche Götterbild seinen Einzug in dieselbe halten konnte. Diese Erkenntnis wirkt um so befriedigender, als sonst im ganzen die architekturgeschichtliche Stellung des Zeustempels nicht an der Seite des Parthenon ist; neben den leichten, gefälligen Formen und Verhältnissen des Iktinosschen Baues wirkt der des Libon altertümlich schwer. »Derselbe Unterschied, den man zwischen den Bildwerken der beiden Tempel nicht verkennen kann, kehrt in allen Teilen des Baues handgreiflich wieder«. Dörpfeld gesteht, an dem ganzen Tempel nur ein Profil angeben zu können, die doppelt geschwungene Linie des Kymas am Antenkapitell des Pronaos, die entschieden jünger sei als das sechste Jahrhundert; im übrigen »steht er in allen seinen Einzelheiten vorpersischen Bauten, wie dem alten Athenatempel auf der Akropolis und dem Tempel auf Ägina, so nahe, daß wohl niemand große Bedenken tragen würde, den Zeustempel nach seinen Formen noch ins sechste Jahrhundert zu setzen«.

Einen ernsthaft gemeinten Versuch in dieser Richtung haben wir nur insofern zu verzeichnen, als mit Berufung auf dieses Urteil die nicht weiter nachwirkende Behauptung aufgestellt wurde, die Olympiaskulpturen könnten nicht später als im ersten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts gearbeitet sein; aber sie beweist nur, daß sich die Geschichte der griechischen Plastik nicht mit dem Meßzirkel machen läßt. Wäre jedoch die Annahme Dörpfelds vollkommen zutreffend, dann müßte die Entwicklung des dorischen Baustiles eine sehr ungleiche gewesen sein; wir würden hier eine Art Generalpause einsetzen müssen, die geschichtlich unbegreiflich bliebe. Freilich sind uns auf diesem Gebiete die breiten Pfade der systematischen Forschung gangbarer, als die noch wenig betretenen der kunstgeschichtlichen, und wenn wir uns auch hier ein langsameres Tempo der Entwicklung vorstellen dürfen und ein handwerksmäßig zähes Festhalten an den überlieferten Bauformen klar hervortritt, so sind wir doch wohl in der Lage, den übergroßen Zeitraum dadurch verkleinert zu sehen, daß der alte Athenatempel, wie der der äginetischen Aphaia dem olympischen Zeustempel

näher gerückt sind, der erstere hart an die Grenze, der letztere in den Beginn des fünften Jahrhunderts, ihre Formen demnach nicht mehr als für das sechste Jahrhundert charakteristisch betrachtet werden können. Mit dieser Erkenntnis müssen wir uns bescheiden in der Hoffnung auf weitere Aufschlüsse, die wir von dem Fortschritt der architekturgeschichtlichen Spezialforschung erwarten dürfen. Neben dem Heraion, das uns zur Urzeit des dorischen Stiles hinaufführt, repräsentiert der Zeustempel jenen Höhepunkt der kanonischen Entwicklung, den dieser vor dem machtvollen Eingreifen des Meisters Iktinos erreicht hatte.

Wenn wir uns nun der Betrachtung seines plastischen Schmuckes zuwenden, so werden wir mit den Metopen zu beginnen haben, deren Zwölfzahl gegenüber den 92, die die Ringhalle des Parthenon zierten, einen fast ärmlichen Eindruck macht. Aber die Anordnung zum Stirnschmucke der beiden Hallen, die diese Zahl vorschrieb, ergab das gerade für diesen Bau so trefflich passende Resultat, die offizielle Redaktion des herakleischen Dodekatlas feststellen zu können und damit den denkbar sinnigsten Inhalt. Pausanias hat diese Liste abgeschrieben, nicht fehlerlos, und die Kerberosmetope hat eine Lücke verschlungen, aber seine Aufzählung ist für die Einordnung wie Anordnung der Fundstücke doch hilfreich gewesen. Über dem Pronaos war zu sehen: 1. Herakles mit dem erymanthischen Eber, 2. der Raub der Rosse des Diomedes, 3. der Kampf mit Geryoneus, 4. Herakles als Himmelsträger bei Atlas, 5. Heraufholung des Kerberos, 6. die Reinigung des Augiasstalles. Über dem Opisthodomos: 1. der Kampf mit dem nemeischen Löwen, 2. mit der Hydra, 3. die stymphalischen Vögel, 4. der Fang des kretischen Stieres, 5. der kerynitischen Hirschkuh, 6. Herakles entreißt der sterbenden Amazone den Gürtel. Die ersten Funde dieser Metopen verdanken wir bereits der französischen Expedition vom Jahre 1829. Und so waren von den in den Louvre gelangten Fundstücken die Stymphalidenmetope, zu der die olympischen Ausgrabungen nur noch den Torso des Herakles hinzugebracht haben, und die Stiermetope als die ersten Proben vom Skulpturenschmuck des Zeustempels längst bekannt und wissenschaftlich behandelt, ehe die systematische Aufdeckung der Altis von Olympia in Angriff genommen wurde. Die hat uns in erträglichem Zustande der Erhaltung nur die Atlasmetope geschenkt, während die übrigen aus weit zerstreuten Fragmenten zusammengefügt und so gut es ging ergänzt werden mußten, wobei es glücklicherweise noch gelang, manche in allen wesentlichen Teilen, alle jedoch in den Grundzügen der Komposition wieder zu gewinnen, wofür vor allem der Dank dem Manne gebührt, der auch hier wie bei der Wiederherstellung der Giebelgruppen, auf dem Ausgrabungsfelde sowohl wie in den praktischen Erprobungsversuchen und Studien, mit eingehendster Sorgfalt die Führung übernahm, Georg Treu,

dem Schöpfer des Olympiasaales im Dresdner Albertinum und Herausgeber des Skulpturenbandes des Olympiawerkes.[1]

Die Reihe der Heraklestaten beginnt mit dem nemeischen Löwen an der Südecke der Westseite und endigt mit der Reinigung des Augiasstalles an der Nordecke der Ostseite, aber der regelrechte zeitliche Schluß wäre eigentlich die schwerste seiner Großtaten, die Heraufholung des Kerberos aus der Unterwelt, gewesen, die sich zeitlich an das Hesperidenabenteuer anschließt, das ihn an das Ende der Oberwelt geführt hat. Nun lassen über die Anordnung dieses Teiles, wo uns die Führung des Pausanias verläßt, die erhaltenen Versatzmarken keinen Zweifel. Seinen Platz verdankt es dem Lokalpatriotismus als Heroenarbeit auf elischem Boden. Daß diese Abfolge chronologisch gemeint sei, hat uns der Künstler recht handgreiflicherweise deutlich zu machen versucht, indem er den Herakles der Löwenmetope bartlos erscheinen ließ, während die übrigen den gleichen bärtigen Typus genau wiederholen, ohne ihn ängstlich zu kopieren; daß Pausanias diesen augenfälligen Sachverhalt nicht erkannte, hat ihn in der Atlasmetope verführt, diesen mit Herakles zu verwechseln. Diese Priorität hat die archaische Kunst sonst noch handgreiflicher zum Ausdruck gebracht durch die Löwenhaut der folgenden Kämpfe, auf die unser Meister verzichtet hat. Es war eine künstlerisch recht undankbare Aufgabe, die so wenig gleichartigen Taten in den gleichen schmalen Metopenraum hineinzukomponieren, aber der Künstler, der dadurch im einzelnen zu mancherlei abweichender Auffassung gegenüber der traditionellen Typik gedrängt wurde und sich als schöpferisch zu erweisen hatte, war vor allem bemüht, das Dutzend Heraklesse, das in Aktion darzustellen war, möglichst abwechslungsreich zu gestalten, und es ist ihm gelungen, den Helden jedesmal in eine verschiedene Positur zu bringen. Anfang und Ende der Reihe ist dabei betont. Der jugendliche Heros ist nicht, wie in den zahllosen Darstellungen des gleichen Themas, im Kampfe mit dem Löwen dargestellt, er feiert den Triumph über das bereits getötete Tier unter passiver Assistenz von Athena und Hermes, indem er den Fuß auf die mit gefletschten Zähnen und heraushängender Zunge hingestreckte Leiche setzt, und stützt den Kopf in die auf das Knie gestemmte Hand, die Furche seiner jugendlichen Stirn betont den sinnenden Ausdruck der Pose. Nicht der müde ausruhende Held ist gemeint, der wäre in der ersten Metope sicherlich am unrechten Platz, sondern der auf neue Taten sinnende. Die letzte zeigt ihn wohl in der einzig ungefährlichen, dafür aber in der anstrengendsten aller, mächtig zur Arbeit ausholend, als nimmermüden Helden. Aber innerhalb der Reihe späht man vergeblich nach den so beliebten Responsionen, zu denen

[1] Olympia III, Taf. 35—44, Taf. 45 bietet die Wiederherstellung der Metopen, S. 138 ff.

die Zwölfzahl zwar nicht den Meister, aber seine Exegeten reizt. In der zweiten Metope mit dem Hydraabenteuer nimmt das, in direkter Linie vom mykenischen Polypen abstammende Untier[1] mit seinen, sich nach allen Seiten windenden, auch einen Baumstamm umklammernden Schlangenleibern so viel Platz ein, daß der mit Eisen und Feuer arbeitende Held förmlich in die Ecke gedrückt wird; er stützt den Fuß auf ein Felsstück, ähnlich wie in der ersten, ist aber hier in voller Aktion. Die folgende Stymphalidenmetope zeigt wiederum das Abenteuer, zu dessen Darstellung der Raum nicht hinreichte, beendet. Athena hat auf einem Felsen sitzend der Jagd zugesehen, Herakles tritt auf sie zu und überreicht mit gesenktem Bogen seine seltsame Beute der Göttin, die ihm ihr Haupt holdselig zuneigt in freundlicher Rede; der alte Jagdtypus erscheint in eine Konversationsszene gemodelt. Die beiden folgenden Bilder, Stier- und Hirschfang, zeigen (im Gegensatz zu der ruhigen Bildung der drei ersten) Herakles in voller Betätigung seiner Muskelkraft. Dem bereits eingefangenen, sich wild aufbäumenden Stier hat Herakles Zügel angelegt und reißt ihn, die Keule wie eine Peitsche schwingend, mit mächtigem Ruck an sich; die kontrastierende Bewegung des Helden- und des Tierleibes mit voller Lebendigkeit durchgeführt, ergibt zugleich eine völlig befriedigende Raumfüllung. Von der Hirschmetope sind uns nur Bruchstücke erhalten, doch genug, um uns den Aufbau des auf die Hirschkuh, die er in schnellem Laufe ereilt hat, knieenden und deren Kopf zurückbiegenden Heros zu ermöglichen. Wie im vorigen Bild die Linien auseinanderstreben, so streben sie hier zu einer prächtigen, pyramidal geordneten Gruppierung zusammen. Die den Abschluß der Westreihe bildende Amazonenmetope knüpft mit der am Boden liegenden Gegnerin an die erste an, doch ist die Bewegung des den Gürtel an sich reißenden im Abgang begriffenen Helden für den Schluß passend erdacht.

Die Ostreihe beginnt mit der lustigen Schnurre von der Heimbringung des erymanthischen Ebers, deren althergebrachter fester Typus keine wesentliche Variante vertrug, er kehrt hier in kürzester Form und sauberer Ausführung wieder. Ihr folgt der Rosseraub, der sich in dem engen Metopenraum nur abgekürzt darstellen ließ. Er enthielt nur ein Roß und die Darstellung kommt dadurch dem Dioskurentypus in gefährliche Nähe. In dem Bilde der Geryonie arbeitet der Heros mit geschwungener Keule recht athletenmäßig gegen den dreileibigen Unhold, dessen letztes Drittel er eben erschlägt. Sie ließ sich nur recht und schlecht in den gebotenen Raum pressen, aber in dieser offiziellen Redaktion war ihr eben nicht aus- noch abzuweichen, wir werden auf mildernde Umstände erkennen müssen. Ihr

[1] Tümpel, Festschr. f. Overbeck, S. 144 ff.

folgt das Prachtstück aller, von trefflicher Erhaltung, die Atlasmetope. Herakles hat provisorisch die Stelle des Atlas eingenommen und trägt nun auf seinen gewaltigen Schultern die Himmelskugel, deren unteres Segment noch ober dem Kissen, das sich der Held ganz nach Lastträgerart dazwischen geschoben hat, erscheint. Noch realistischer aber ist der Zug, daß Athena, die hinter ihm steht, hilfreich mit Hand anlegt. Das Ungeheure dieser nicht darstellbaren Last ist damit wirksam zum Ausdruck gebracht. Vor ihn tritt Atlas und reicht ihm die glücklich erlangten Hesperidenäpfel. Er ist eine würdige Gestalt mit langem Bart und lockigem Haar, das eine Königsbinde ziert. Seine Gebärde schließt die schon auf der Kypsele dargestellte Version aus, daß Herakles dem Atlas mit Gewalt oder List die goldenen Äpfel abnimmt und die Himmelskugel wieder aufhalst. Es geht hier alles mit rechten Dingen zu, da der Künstler in der Verherrlichung des Helden mit seiner höchsten Kraftentfaltung als Himmelsträger am besten seine Rechnung fand. So tritt auch hier wie in der Stymphalidenmetope ein Gespräch an Stelle der undarstellbaren Handlung, wir hören hier die Weise des »Dreifigurenreliefs« vorklingen. In den beiden nächsten Bildern äußert sich die Kraftleistung des Herakles wieder in lebhafter Bewegung. Unter feierlicher Assistenz des Hermes, der ihm den Weg in die Unterwelt gezeigt hat, zieht er den Höllenhund an der Leine, die er ihm umgeworfen hat, aus der Metopenecke, die die Tiefe versinnlicht, zur Oberwelt herauf. Und wie der Meister hier dem überlieferten Typus gegenüber seinen eigenen Weg ging, so hat er auch den Kerberos seiner Ungeheuerlichkeit entkleidet und zum Haushund rationalisiert. Für die letzte und niedrigste der Heraklestaten bot sich ihm kein Vorbild. Die Kunst hatte sich wohl vorher niemals mit dieser seltsamen Katharsis befaßt und auch später von ihr keine Notiz genommen. Hier ward sie zur Ehrenpflicht, der sich der Meister geradezu glänzend entledigt hat. Die weitausholende Bewegung, mit der der Heros seine Waffe, diesmal einen Besen, gegen den Mistberg führt, macht seine Gestalt zur nobelsten des ganzen Dutzend, und Athena, die ihn mit gesenktem Speere in der Arbeit unterweist, trägt mit unverkennbarer Absichtlichkeit gerade nur hier Helm und Schild; in schlichter, ruhiger Haltung bildet sie den festen Abschluß der ganzen Reihe.

Die Gesamtwirkung war durch kräftige Färbung, deren Spuren sich noch zahlreich, aber niemals an den nackten Teilen der menschlichen Körper fanden, und durch vereinzelte Zutaten aus Bronze gehoben. Die einrahmenden Triglyphen waren schwarzblau gemalt, der Reliefgrund zeigt aber seltsamerweise einen Wechsel von rotem und lichtblauem Hintergrund, dessen Abfolge sicher nicht wie gerad und ungerad, aber doch wohl rhythmisch gewesen sein wird. Die Art, wie sie in das Triglyphon eingefalzt sind, er-

gibt mit Sicherheit, daß sie gleichzeitig mit diesem und in völlig fertigem Zustand versetzt wurden. Ihre Ausführung wird man wohl an mehrere Hände verteilt haben; die einheitliche Redaktion tritt jedoch mit so unverkennbarer Deutlichkeit hervor, daß wir an eine Werkstätte denken müssen, in der sich eine solche Verteilung unter einheitlicher Leitung von selbst ergab. Ihre künstlerische Bedeutung liegt auch mehr in der Komposition und Auffassung, als in der nicht gerade sorgfältigen Ausführung, die den Anforderungen der dekorativen Wirkung nachgeht. Doch wir werden ein ganz ähnliches Verhältnis in der Bildung der Giebelgruppen wiederfinden und bei Beantwortung der stilistischen Frage auch die weitere Übereinstimmung oder ihren Mangel genauer zu untersuchen haben. Nur vorweg haben wir auch diesem Metopenschmuck ein Element von Größe zuzuerkennen und ihm ein Monument an die Seite zu stellen, in welchem dieses noch faßbarer hervortritt. Seit der Entdeckung der Atlasmetope ist der Frauenkopf der Sammlung Alba in Madrid, der vorher stilistisch ebenso rätselhaft war, als er es in exegetischer Beziehung geblieben ist, als Nächstverwandter der Olympiaskulpturen sofort erkannt und mit den Athenatypen der Metopen zusammengestellt worden.[1] Die stilistische Übereinstimmung erstreckt sich von der Formgebung und dem Ausdruck des Gesichtes bis in die Einzelheiten der Frisur und Haarbehandlung. Selbst die technische Besonderheit, daß die Haare am Schädel nicht ausgearbeitet sind und vermutlich durch die Farbe wiedergegeben wurden, wiederholt sich am Kopfe aus dem Palazzo Liria. Trotzdem zeigt er bei eingehender Vergleichung wesentliche Unterschiede von der Strenge der Metopenköpfe. Die Augenbildung weist den prinzipiellen Fortschritt der Überschneidung des unteren Augenlides durch das höher geführte obere, der Mund ist weicher geformt, die Stirne glatt gestrichen, die alten Schärfen sind verschwunden, an ihre Stelle tritt eine leichte Verflauung. Wir haben hier kaum an eine Weiterentwicklung des olympischen Typus zu denken, der Kopf, der aus dem römischen Kunsthandel seinen Weg nach Madrid gefunden haben dürfte, ist kein griechisches Originalwerk, und die Differenzen, die wir aufgezeigt haben, finden ihre einfachste Erklärung durch den Kopisten, der sein Stilempfinden nicht verleugnen konnte. Aber gerade als Kopie gewinnt doch sein Werk ein erhöhtes Interesse. Ihm lag ein Original derselben Werkstätte, der die olympischen Metopen entstammten, zugrunde und darin müssen wir ein erstes Zeichen dafür erblicken, daß ihre Wirksamkeit nicht in die engsten Schranken gebannt war.

Die Giebelgruppe der Ostfront[2] stellte nach der Beschreibung des

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 214. JHS. V (1884) S. 171 Taf. 15 (Waldstein).

[2] Die Literatur über diese Giebelgruppen hat Treu, Olympia Textb. III, S. 178 auf-

Pausanias die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops mit Oinomaos dar, und die Wahl dieses Vorwurfes erklärt sich aus der mythischen Beziehung, in der dieses Ereignis zur Stiftung der olympischen Rennbahn stand. Dem Künstler stand demnach seine Wahl hier ebensowenig frei, als bei dem gleich bedeutungsvollen Schmuck der Metopen, nur die des Momentes mußte sich seinen Gesichtspunkten unterordnen, da das Wagenrennen selbst im Giebel undarstellbar und das Vorhandensein zweier Gespanne ihre entsprechende Verteilung in die Giebelseiten erforderte. Der Moment der Vorbereitung war aber hier doch ein bedeutungsvoller, da er den Abschluß des feierlichen Vertrages um die Erlangung der Braut enthielt Pausanias beschreibt die Szene folgendermaßen: Inmitten des Giebels, als dessen Meister er den Paionios angibt, steht das »Agalma« des Zeus zu seiner Rechten (er orientiert vom Standpunkte des Beschauers), Oinomaos mit behelmtem Haupte, neben ihm seine Gattin Sterope, die Atlastochter. Vor seinem Viergespann sitzt Myrtilos, hinter ihm zwei Männer, die namenlos, aber als Pferdewärter des Oinomaos kenntlich sind, in der Giebelecke liegt der Flußgott Kladeos, der in der elischen Rangliste gleich hinter dem Alpheios folgt. Zur Linken des Zeus stehen Pelops und Hippodomeia, dann der Wagenlenker des Pelops, der nach der troizenischen Version Sphairos heißt, doch der olympische Exeget bezeichnet ihn als Killas, das Viergespann, die zwei Pferdewärter und in dieser Giebelecke der Alpheios. Sämtliche 21 (die Pferde eingeschlossen) so beschriebene Statuen sind vor der Ostfront des Tempels in allerdings arg fragmentiertem Zustand gefunden worden, sie füllen den Giebelrahmen völlig, zumal da aus dem Fehlen der Standspuren und Klammerlöcher in den Geisonblöcken Dörpfeld erschlossen hat, daß sie nicht unmittelbar auf diesen, sondern auf einer gemeinsamen Standplatte aufgestellt wurden. Doch haben sich sofort zwei Irrtümer des Exegeten oder seiner Quelle nachweisen lassen. Statt des »Agalma« des Zeus ist dieser selbst in der Giebelmitte erschienen und einer der vier »Hippokomen« hat sich als Mädchen entpuppt. Eigentümlich berührt uns jetzt auch die Erwähnung des behelmten Hauptes des Oinomaos, seit wir den Kopf des Pelops als gleichfalls helmbedeckt kennen, und dieser dazu noch den Schild und ursprünglich einen Panzer, der in Bronze angefügt war, trug. Jedenfalls hat die Exegese des Pausanias für uns hier ebensowenig Verpflichtendes wie seine Künstlernamen, wir haben nur mit dem zu rechnen, was er sah, nicht mit dem, was er hörte.

Die Einordnung der Figuren in diesen Giebel ist trotzdem ein bisher kaum völlig befriedigend gelöstes Problem geblieben. Ihren festen von jedem

---

gezählt, über deren Anordnung und Deutung er S. 114 ff. handelt. Seine Wiederherstellung zeigt Taf. 18—21 des Tafelbandes.

Zweifel unberührten Platz haben nur die Mittelfigur, die beiden liegenden Gestalten der Giebelecken und die Gespanne, den übrigen zehn Gestalten muß ein solcher angewiesen werden; und die dreizehn verschiedenen graphischen Versuche, die die letzte Behandlung in chronologischer Reihenfolge abgebildet hat, um ihr als endgültigen einen sicher verfehlten vierzehnten anzufügen,[1] sprechen deutlicher als alle Worte von der Schwierigkeit des Problems und von dem Reiz dieses archäologischen Geduldspieles, dem in seine Einzelphasen zu folgen, uns hier versagt bleiben muß. Wir wollen nur zunächst unserer Überzeugung Ausdruck geben, daß trotz einzelner Anfechtungen das Zentrum der Komposition bereits sicher wiedergewonnen ist. Zeus wendet sein leider verlorenes Haupt nach rechts, dem Sieger zu, neben dem Hippodomeia, der er sich wie im Gespräch zuwendet, steht, während Oinomaos zur Linken des Gottes (den Arm in die Seite gestützt, womit seine ruhige Zuversicht ausgedrückt werden soll) neben Sterope steht, die in der vorgestreckten Rechten wohl den Opferkorb trug, der die Handlung versinnlichte. Während der Altersunterschied zwischen Pelops und Oinomaos klar genug ausgedrückt ist, um eine Vertauschung zu verhindern, hat die Frage, welche der beiden Frauen Sterope und welche Hippodomeia sei, seine befriedigende Lösung erst später gefunden. Studniczka hat sie vor allem durch den Hinweis auf die Unterschiede der Trachten gegeben,[2] indem er die leichte Gewandung der lakonischen Jungfrau neben der reicheren matronalen hervorhob, mit der die Haltung beider in bestem Einklang steht. Die schlichte, sinnende paßt für Hippodomeia und zu der Art, wie sich ihr Pelops zuwendet; die stolze Haltung ziemt der Königin. Die Anordnung dieser Gruppe ist streng und feierlich, sie hat zu Versuchen gereizt, etwas Schwung in dieselbe hineinzubringen, aber der Bedeutung des Vorganges wird sie gerecht.

Aber gleich hinter ihr beginnen die Schwierigkeiten, für die auch die definitive Dresdener Aufstellung, trotz der überaus sorgfältig alle Spuren und Zweifel erwägenden Arbeit Treus, eine volle Beruhigung nicht gebracht hat. Wie in der Mittelgruppe und in den sicheren Eckfiguren das Prinzip der paarweisen Entsprechung festgehalten ist, so dürfen wir voraussetzen, daß auch die übrigen noch einzuordnenden sechs Figuren das gleiche Verhältnis aufweisen. Von dieser Anschauung ausgehend, hat sie Treu zu drei Paaren geordnet, dem knienden oder besser gesagt hockenden Knaben *B* entspricht das hockende Mädchen *O*, das zweite Paar wird vom hockenden Mann *C* und dem sitzenden Greis *N* gebildet, das dritte von dem sitzenden Knaben *E* und dem sitzenden Mann *L*. Die Ver-

[1] Wernicke, Jahrb. XII (1897), S. 169 ff. mit Tafel.
[2] Arch. Zeit. 1884, S. 282 ff.

schiedenheit des Alters und Geschlechts, des Sitzens oder Hockens, können der formalen Entsprechung der Gesamtumrisse und der Größe gegenüber nicht entscheiden, und es spricht in der Tat eine große Wahrscheinlichkeit für diese Anordnung, die uns nötigt, mit dem Platz, den wir einer dieser Figuren anweisen zu können glauben, zugleich den entsprechenden für das Gegenstück zu reservieren. Darin liegt zugleich die Kontrolle für die Richtigkeit dieses Prinzips. Nun ist es möglich, aus der ungleichen Behandlung, die diese Figuren zeigen, Schlüsse zu ziehen, denn die sorgfältig ausgeführten Teile waren für den Beschauer berechnet, während die Nachlässigkeit sich dort erklärt, wo sie seinen Blicken entzogen blieb. Dieses untrügliche Indizium weist vom zweiten Paare den hockenden Mann in die linke, den sitzenden Greis in die rechte Giebelhälfte; des letzteren genauer Platz wird überdies durch eine »Versatzkorrektur« bestimmt. Sein rechter Fuß wurde gekappt, um für die Wagenplinthe des Oinomaosgespannes Raum zu schaffen, er saß also dicht hinter dessen Wagen am Boden, und sämtliche Rekonstruktionsversuche vom Jahre 1882 an haben ihm diesen Platz gelassen; wir werden demnach seinem Partner den Platz hinter dem Gespann des Pelops zuteilen. Auch für die Verteilung des dritten Paares, »obgleich sie zu den bestrittensten Punkten unseres Wiederherstellungsversuches gehört«, macht Treu »die unzweideutigsten technischen Merkmale geltend: er verweist den sitzenden Mann *L* in die rechte Giebelhälfte« und den Knaben in die linke, und zwar mit Gründen, deren zwingender Kraft wir uns nicht entziehen können, wobei jedoch für keine der beiden Gestalten ein Indizium ihrer genaueren Stellung erbracht wird; es sind für sie zwei Plätze noch verfügbar, entweder unmittelbar vor den Gespannen, wohin sie der Treusche Rekonstruktionsentwurf auch gestellt hat, oder unmittelbar vor den gelagerten Eckfiguren, die dort das erste Paar einnimmt. Was Treu zu seiner Entscheidung veranlaßt hat, ist von ihm ausführlich dargelegt worden, aber zwingende Argumente finden sich diesmal nicht darunter, und an bloß diskutabeln bieten die begründenden Texte zu der ganzen Reihe der Rekonstruktionsversuche zu viel, als daß man auf diesem Wege weiter zu kommen hoffen dürfte. Hier ist in der Kette der festen Beweisführung eine Lücke, und die Art, wie sie in seinem Entwurf überbrückt wird, ruft schwere Bedenken wach. Es mag eine Sache der Empfindung sein, aber diese Empfindung hat sich so vielen kundigen Betrachtern dieser Giebelgruppe aufgedrängt und schließlich unter so lebhafter Zustimmung ihre überraschende Lösung gefunden, daß man nicht ungestraft über sie zur Tagesordnung gehen kann; die weibliche Figur, die zwischen Männern unter der Giebelecke hockt, ist in der rechten wie in der linken gleich deplaciert. Was sie hier soll, dafür gibt es schlechthin keine Erklärung, und doch fordert die Wahl ihres Geschlechtes (soll

sie nicht willkürlich getroffen sein) eine solche; aber fast ebenso unbegreiflich erscheint der Irrtum des Pausanias, dem ihre Tracht in dieser Umgebung das Weib doch sofort kenntlich machen mußte. Es war eine befreiende Tat, als Kekulé ihr den einzig geziemenden Platz zuwies,[1] zu Füßen ihrer Herrin Sterope, die in der damals geltenden Aufstellung durch Hippodomeia vertreten war, mit der Beendigung der Toilette derselben beschäftigt, indem sie ihr die Sandalenriemen festmacht, ein Motiv, das wir aus attischen Grabstelen kennen. Damit wird zugleich das früher so schwer bemerkbare Übergewicht der stolzen Herrscherin gegen die zagende Jungfrau glücklich betont und der Irrtum des Periegeten erscheint sofort verständlich. Er hielt, des langen Gewandes wegen, die Gestalt für die des Wagenlenkers. Die alte exegetische Tradition suchte hier den Myrtilos und fand ihn, während die modernen Exegeten, die ihn nicht finden konnten, sich ihn erst auf verschiedene Weise zurechtmachen mußten. Aber Loeschcke hat wohl zutreffend bemerkt,[2] daß dieser vielgesuchte Myrtilos in dieser Giebelkomposition gar nicht vorhanden war. Nicht die Version vom Verrate des Wagenlenkers konnte vom Giebel des olympischen Zeustempels herab den gläubigen Wettfahrern verkündet werden; sie konnte hier nicht die offizielle sein, sondern die von Pindar im ersten olympischen Siegeslied erzählte, wonach Pelops seinen Sieg über den ruchlosen Frevler seiner Gebetserhörung verdankt. Poseidon schenkt ihm geflügelte Rosse. So naiv, wie der Meister der olympischen Kypsele das dargestellt hat, indem er den Pferden des Pelopswagens wirklich Flügel angesetzt hat, konnte dieser sich freilich nicht helfen, er mußte auf das Nichtdarstellbare verzichten. Wir lassen also den Treuschen »Myrtilos« seinen Platz mit der Dienerin wechseln und ebenso die Gegenstücke der linken Giebelhälfte, eine Operation, gegen die ein technisches Bedenken nicht erhoben werden kann. Wir wenden uns nun zu dem »stärksten Einwand«, den Treu gegen die Kekulésche Aufstellung des Mädchens vor der Sterope vorbringt, »daß, wenn es vor dem Oinomaosgespann kniete und der Greis hinter diesem saß, die Pferde nicht nur des Lenkers entbehrten, sondern überhaupt ohne jede Aufsicht dastanden.« Aber so seltsam diese Annahme aussieht, wir werden doch auch durch den Treuschen Rekonstruktionsentwurf auf sie genugsam vorbereitet. Ein Wagenlenker fehlt dem Oinomaosgespann auch dort, und seinem vor den Pferden sitzenden Myrtilos hat er statt des gewünschten Halfters schließlich doch den Stab in die Hände geben müssen; da er nun überdies das hinter ihm stehende Gespann keines Blickes würdigt, so übt er die ihm zugefallene Aufsicht gar nicht

[1] Kekulé, Rhein. Museum 1884, S. 481ff. Taf. 3.
[2] Dorpater Universitätsprogramm 1885, S. 13 f.

aus. Das wäre auch gegen die präzise Ausdrucksweise der antiken Kunst, die ihre Perfekta ohne Hilfszeitworte bildet, sie läßt ein Gespann anschirren, oder lenken, rennen, stürzen oder stehen, aber beaufsichtigen läßt sie es nie. Da aber dem Meister genug Figuren zur Verfügung standen, um eine als Wagenlenker zu beschäftigen, so muß hinter dieser klar heraustretenden Tatsache eine Absicht stecken, und die wird durch den Gegensatz des Pelopsgespannes noch deutlicher hervorgehoben. Während drüben die Zügel nur an dem Wagenstuhl befestigt sind, kniet dort hinter dem Wagen der Knabe (ihm hat Treu gewiß richtig Zügel und Peitsche in die Hand gegeben); der hinter ihm jetzt so unnötig mit an der gleichen Leine zieht, kommt nun als Gegenstück der Dienerin vor die Pferde, dort hilft er wirksamer, indem er sie am Halfter festhält. Dieser augenfällige Gegensatz der Sanftmut des Oinomaosgespanns gegen die kaum zu bändigenden Rosse des Pelops kann dem Beschauer nur sagen wollen, daß sie grundverschiedener Qualität seien und ihn an die mythische Voraussetzung mahnen, die er zum Verständnis mitzubringen hatte. Der Künstler fand also doch den Weg, die offizielle Version vorzubringen, er tut es in einer rationalistischen Weise, aber es ist doch viel, daß es ihm gelang, über den toten Punkt wegzukommen. Diese Erkenntnis verdanken wir freilich erst der vorgenommenen Umstellung. In ihr die endgültige Lösung des Problems zu sehen, von dieser Überschätzung sind wir frei. Die Komposition dieser Giebelgruppe wird wohl noch zu mancher Untersuchung genug Stoff bieten und eine eingehende ist uns hier versagt.[1] Erst die Erkenntnis der feinen Details wird sie zu frischem Leben erwecken. Was wir hier mit unserer Revision bezweckten, war das Festhalten an den sicheren Ergebnissen der Treuschen Forschung, gegenüber der willkürlichen Art, mit der die Figuren in den Giebeln herumgefahren werden, und ihre Vereinigung mit dem glücklichsten Ergebnis, das die Erforschung dieses Giebels zu verzeichnen hat, der Kekuléschen Umstellung der weiblichen Figur als Dienerin der Sterope, auf die man nicht verzichten kann, wenn sich auch seine Gesamtanordnung sonst in wichtigen Punkten als unhaltbar erwies. Ob diese Vereinigung einen, wenn auch nur bescheidenen Fortschritt bedeutet, kann uns nur das Resultat sagen, zu dem sie geführt hat.

Die Exegese des Pausanias hat sich nun in mehr als den zwei gleich zu Beginn der Ausgrabungen beobachteten Punkten als verfehlt erwiesen. Sein Myrtilos, wie seine Pferdewärter, sind recht zweifelhaft geworden, aber auch mit seinen Flußgöttern Kladeos und Alpheios findet er jetzt keinen Glauben mehr, seit wir wissen, daß die Darstellung von Flüssen als ge-

[1] In jüngster Zeit hat Furtwängler (Sitzgsber. d. bayr. Akad. 1903, S. 421 f.) die Frage der Aufstellung der Figuren des Ostgiebels wieder behandelt; seine Hypothese bedeutet einen Rückschritt, seine Aufstellung eine künstlerische Ungeheuerlichkeit.

lagerte Gestalten eine Tat der hellenistischen Kunst ist, die sich dem späten Altertum ebenso als typisch eingeprägt hat, als unserer Phantasie.[1] Er hat denselben Irrtum begangen, der uns auch ohne seine Anleitung an den Parthenongiebeln passiert ist; damit sind aber hier diese beiden Jünglinge in die Sphäre des Menschlichen herabgesunken und zu Zuschauern geworden, die es sich bequem gemacht haben, wozu sie die Giebelecke auf das Dringlichste aufgefordert hat. Wenn wir aber die modernen Interpretationsversuche der der Erklärung noch bedürftigen Giebelfiguren weder registrieren noch fortsetzen, so geschieht das, weil wir annehmen zu müssen glauben, der Weg sei für uns kaum gangbarer als für die antike Exegese.

Die Gesamtkomposition des Giebels macht, welche der sechzehn Anordnungsversuche wir immer zugrunde legen, keinen völlig befriedigenden Eindruck. Die kunstgeschichtliche Stellung, die ihm zwischen den Ägineten und den Parthenonfiguren seinen Platz anweist, drückt auf ihn; und auch das wildbewegte Gegenstück des Westgiebels zieht uns weit stärker an als diese breite Schilderung einer Zuständlichkeit ohne den Reiz einer Handlung. So lange ein großer Meistername an ihm hing, hat es ihm an kühlem Lobe nicht gefehlt, aber mit dem Wegfall desselben fiel auch die Reserve, zu der man sich durch diesen verpflichtet fühlte. Zunächst tritt eine Tatsache mit besonderer Schärfe hervor: in der technischen Sorgfalt der Ausführung können die olympischen Giebelgruppen einen Vergleich mit den äginetischen wie den attischen nicht aushalten. Wir werden diese Seite der Frage noch genauer betrachten müssen, aber schon die flüchtigste Vergleichung zeigt, wie oberflächlich und nur auf den Beschauer berechnet die Durchführung dieser Figuren ist, die aus dem Giebel herabgenommen und allseits sichtbar geworden, eine Flüchtigkeit der Durchbildung zeigen, die so abstoßend wirkt, daß es des Anreizes des wissenschaftlichen Pflichtgefühles bedarf, um sich mit ihnen zu beschäftigen.[2] Die Verantwortung dafür fällt aber kaum den Künstlern zur Last, und es ist wenig aussichtsreich zu erfragen, ob es den Bauherren an Zeit oder Geld oder an beidem fehlte, um einen höheren Grad der Vollendung fordern zu dürfen. Der künstlerische Wert ist in den Entwürfen stecken geblieben. Hierin aber haben sie den Vergleich mit den Meistern der Giebel des Aphaiatempels nicht zu scheuen. Man mag gern zugeben, die Komposition des äginetischen Ostgiebels wirkt besser als die des olympischen, aber, mit dem Westgiebel verglichen, tritt schon dessen Fortschritt bedeutsam hervor

[1] Walz, Eckfiguren am Ostgiebel des olymp. Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon, Programm des Seminars zu Maulbronn 1887.

[2] Treu, Die technische Herstellung und Bemalung der Giebelgruppen am olympischen Zeustempel, Arch. Jahrb. X (1895), S. 1 ff.

und beide beiden gegenübergehalten zeigen ihn völlig klar. Die dort uns so willkommene Möglichkeit, die Lücken der einen Komposition mit Figuren der anderen zu füllen, ist auf Nimmerwiedersehen verschwunden. Das Prinzip der tektonischen Responsion beider Giebel erscheint von dem höheren des plastischen Gegensatzes abgelöst. Aber ehe wir noch zur Betrachtung der Komposition des Westgiebels übergehen, wollen wir schon bemerken, daß ihre Verschiedenheit in diesem Prinzipe ihre Wurzel hat; künstlerisch sind sie wesensgleich. Die Aufgabe, die dem Meister im Ostgiebel gestellt war, hatte den von Haus aus offiziellen Charakter feierlicher Langweile, die Art aber, wie er sich mit ihr abgefunden hat, spricht doch stark zu seinen Gunsten. Er hat einen Vorstoß in das Gebiet der Charakterisierung gewagt, der lebhaft an die Art des polygnotischen Ethos gemahnt. Ein frischer Naturalismus weht durch seine Gestalten, die in der Art des Behabens den offiziellen Druck durchaus nicht spüren lassen. Sie stehen, sitzen, hocken, liegen nicht mehr ganz nach Bedarf der Giebelneigung, dem Mangel der Aktion schmiegt sich das bald Nachdenkliche, bald Lässige der Mehrzahl der Gestalten gut an. Das Prinzip der Entsprechung hat er gewahrt, aber man spürt bei näherer Betrachtung die Absicht deutlich hervortreten, es mit gegensätzlichen Elementen zu verbinden. So gleich an den Hauptgestalten Pelops und Oinomaos, Hippodomeia und Sterope, wo sich die Charakterisierung auf dieser Skala bewegt, und ganz ähnlich, wie wir sahen, bei den Gespannen; weiterhin sind die Gegensätze des Geschlechtes und des Alters bis zu den Eckfiguren verwendet. Darin liegt eine neue künstlerische Anschauung zugrunde, die weittragende Erkenntnis, daß der Responsion eine bloß formale Funktion zukomme und von materialem Inhalt möglichst frei zu bleiben habe, dessen künstlerischer Gestaltung sich damit neue Bahnen eröffnen. Wie weit er darin originell war, wissen wir freilich derzeit nicht, aber immerhin spricht es sehr zu seinen Gunsten, daß seine der Giebelmitte so völlig angepaßte Zeusgestalt eine wichtige Etappe in der Entwicklungsgeschichte dieses Göttertypus bildet.

Das Thema des Westgiebels, den Pausanias dem Alkamenes zuweist, beschreibt der Perieget als den Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos. Nach ihm nahm Peirithoos die Mitte des Giebels ein, neben ihm war seine vom Kentaur Eurytion geraubte Frau und Theseus, der mit dem Beile die Kentauren abwehrt, dargestellt, und dann wird je noch ein Kentaur als Frauenräuber und als Räuber eines schönen Knaben erwähnt. So ungenügend die diesmal nur summarische Beschreibung gegenüber der Überfülle der uns von diesem Giebel erhaltenen Figuren ist, ein Versehen ärgster Art ist doch auch hier mit unterlaufen. Sein Peirithoos hat sich in Apollo verwandelt, der, ähnlich wie Zeus im Ostgiebel, den

Vorgang regiert. Hat er sich nicht aber auch über das Thema selbst im Irrtum befunden? Man sollte denken, hier unterhalb der Pholoe könne doch nur die elische und nicht die thessalische Kentauromachie dargestellt worden sein.[1] Pausanias war sich dieser Schwierigkeit bewußt und bringt genealogische Entschuldigungsgründe für die Anwesenheit des attischen Heldenpaares vor, die offenbar schon in seiner Quelle standen, denn vermutlich stammt seine Deutung auf Peirithoos für Apollo aus einer Wendung her, die der seltsamen Tatsache, daß hier Peirithoos die Hauptperson sei, Ausdruck geben mochte. Aber die Komposition schließt hier jeden Zweifel aus. Herakles, ohne den doch die Kentauromachie bei Pholos undenkbar ist, fehlt hier; statt seiner tritt ein gleichberechtigtes Heroenpaar auf, die Kentauren vergreifen sich an den Frauen, die Szenerie ist als Gelage anderer Art deutlich gemacht, als das Zechen aus dem großen Faß; kurz für jeden, der des Verständnisses der Sprache der Monumente nicht völlig bar ist, muß die allerdings seltsame Tatsache eben Tatsache sein, genau so wie die gleiche Darstellung im benachbarten Phigalia nicht allzu viel später wiederkehrt. Daran kann auch die temperamentvollste Redeweise vom Nachbargebiet her nichts ändern. Am Fries des Apollotempels von Phigalia kann man die Schuld den athenischen Künstlern, die im Gefolge des Iktinos dorthin kamen, zuschreiben; hatte doch schon Meister Klitias die ihm von Sophilos direkt überlieferte Kentauromachie des Herakles in die von Theseus und Peirithoos umgewandelt. Die Künstlerfrage hier liegt nun nicht so einfach, aber der attische Einfluß tritt in dieser Tat klar zutage. Vor allem aber waren es künstlerische Gründe, die hier dieser Version zum Siege über lokal-patriotische Schwierigkeiten verhalfen. Was wäre wohl da statt der prächtigen Komposition unseres Meisters geworden, hätten ihm die Elemente zu seinen kühnen Gruppenbildungen gefehlt und er mit einzeln springenden und stürzenden Kentauren, dem Bogenschützen Herakles und dem großen Weinfaß zur Füllung des Giebels vorlieb nehmen müssen? Gegen ein Argument von solcher Wucht konnte der offizielle Zwang, dem die Augiasmetope wie die Komposition des Ostgiebels doch bereitwillig Rechnung trugen, einfach nicht aufkommen.

Die Wiederherstellung dieser Komposition aus den gefundenen Resten ihrer Figuren ist weit leichter und sicherer als die des Ostgiebels geworden, da die mannigfachen Verschlingungen der Gestalten ineinander den Zusammenhang fast von selbst herstellten. Das Prinzip der Entsprechung, mit dem im Ostgiebel so frei geschaltet wird, erscheint hier in weit strengerer Form; die aufgeregten Wogen dieser Komposition zu glätten, bedurfte es stärkerer Mittel. Schon die Figur des Apollo, obgleich auch sie die Mittel-

[1] Die eingehende Besprechung des Deutungsproblems bei Treu, S. 132 ff.

linie des Giebels richtig betont, greift hier energischer in die Handlung ein, so daß, was drüben für ein Agalma gehalten werden konnte, hier für den Protagonisten versehen ward. Die Kopfwendung nach rechts geht hier bis zur Profilstellung, den rechten Arm streckt der Gott wagrecht vor, zum Zeichen, daß die Braut dem Räuber wieder entrissen wird. In seiner gesenkten Linken hält er Bogen und Pfeil, ein Gewandstück drapiert die Gestalt und hebt ihre obligate Nacktheit noch wirksamer hervor. Die Kampfdarstellung zerfällt in je drei einander entsprechende Gruppenpaare. Ihre Wildheit steigert sich von der Mitte gegen die Enden zu in lebhafter Progression, während wir doch vom Parthenon her das entgegengesetzte Prinzip des Verklingens der Aktion den Giebelenden zu als das auch für unsere Kunst maßgebend Gewordene kennen. In der linken Hälfte eilt Peirithoos mit geschwungenem Schwert auf den Kentaur los, der seine Braut zu überwältigen sucht, auf der anderen Seite schwingt Theseus ein Opferinstrument, das Beil, mit beiden Händen gegen den Frauenräuber. Ein wirksamer Kontrast ist in den gleichen Aufbau beider Gruppen dadurch hineingebracht, daß Deidameia sich vergeblich bemüht, sich der Umklammerung des bärtigen, glatzköpfigen Unholds zu entziehen, wobei sein Kopf mit ihrem Ellbogen in Konflikt kommt, während ihre Leidensgefährtin sich noch kräftig gegen das drohende Geschick wehrt und ihren zudringlichen Gegner, an Bart und Ohr gepackt, von sich stößt. Das folgende Paar der Knabenräuber zeigt einen ähnlichen, wohl durchdachten Gegensatz; links hat der Kentaur, dessen Kopf nach den erhaltenen Resten dem des sitzenden Greises im Ostgiebel brüderlich geglichen haben muß, und der demnach als von feinerer Art als die übrigen gekennzeichnet war, den schönen Mundschenk fest, aber nicht unzart umfaßt, der aber holt mit geschwungener Rechten zu einer tüchtigen Maulschelle aus; der junge derbe Lapithe der Gegenseite hat den spitzohrigen Unhold selbst gar kräftig angefaßt, und, den rechten Arm um seinen Hals geschlungen, würgt er ihn; dieser sucht sich zu befreien und beißt ihn in den Arm, so daß der Lapithe sein Gesicht schmerzhaft verzieht. Die Schlußgruppe enthält je drei ineinander zu kühnem Linienzuge verschlungene Gestalten: ein Kentaur hat ein Weib gefaßt, wird aber von einem Jüngling angefallen, der ihn hart bedrängt.

So wild und regellos die Verschlingung dieser Figuren aussieht, einer genaueren Betrachtung kann es kaum entgehen, daß auch in dieser Komposition eine wohlüberdachte Rhythmik zutage tritt. Die ersten zwei Gestalten der Schlußgruppen sind geistvolle Variationen der beiden ersten Kompositionen. Kentaur und Lapithin erscheinen hier unter möglichster Beibehaltung der Hauptmotive in umgekehrter Folge, dabei variiert jedoch die Gruppe im linken Flügel jene des rechten und die im rechten jene des linken; in der dritten Gestalt des in gleichem Linienzuge über

den Kentaur herfallenden Jünglings erkennen wir nun leicht die Umbildung des ersten Elementes dort, des attischen Heldenpaares. Damit wiederholen die Schlußakkorde das Motiv des Anfangs in kräftiger Steigerung, doch ist auch hier das Prinzip gewahrt, daß es in dem Teile des Giebels, von dem sich der Gott abwendet, wilder zugeht als in andern, denn während dort der Kentaur nur hart bedrängt wird, stößt ihm hier sein Gegner das Opfermesser in die Brust.

Schwierigkeiten ganz besonderer Art bieten uns die vier in den Giebelecken gelagerten Frauenfiguren. Voran liegt auf einem Pfühl je eine Greisin und hart an sie herangeschoben je eine am Boden gelagerte jugendliche Frau, deren Stellung und Behaben an die liegenden Figuren des Ostgiebels gemahnt. Zunächst taucht hier die exegetische Frage auf. Die Pfühle erklären sich als Andeutungen der kissenbelegten Ruhebetten des hochzeitlichen Gelages aufs beste, dann kann man in den Alten doch nur irdische Frauen, die mit diesem in Beziehung stehen, erkennen; und so hat man denn statt der unmöglichen Kentaurenmütter und Nymphen an Schaffnerinnen gedacht, als deren ursprünglicher Platz indessen das Speisesopha kaum gut gewählt erscheint.[1] Die jugendlichen Figuren sind an ihrer Kleidung als Lapithenfrauen erkannt worden, früher haben sie als Ortsgottheiten fungiert, ganz wie ihre Brüder im Ostgiebel. Nun ist aber derzeit kein Zweifel möglich, daß wir diese vier Figuren in dem Zustand, in dem sie im Tempelgiebel standen, fast ganz einer späteren Restauration verdanken.[2] Zunächst spricht dafür das Material, pentelischer Marmor.

Während sonst zum übrigen plastischen Figurenschmuck des Tempels der feinste nur in kleinen Quantitäten zu gewinnende parische Marmor, der sog. Lychnites, verwendet ward, sind die Greisinnen beider Giebelecken und die junge Frau der linken ganz aus pentelischem Stein; der jungen Frau der rechten Ecke, die aus parischem Marmor besteht, ist der rechte Arm aus pentelischem angestückt. Den Anlaß zu diesen Reparaturen der Eckfiguren haben ohne Zweifel schwere Beschädigungen des baulichen Zustandes, denen die Ecken besonders ausgesetzt gewesen sein müssen, geboten. Von solchen Ausbesserungen sprechen uns am deutlichsten die verschiedenartigen Löwenköpfe der Simen, aber sie haben in weitem Umfange stattgefunden; nicht bloß das Dach des Tempels wurde mehrfach repariert, selbst Triglyphen des Pronaos oder Opisthodomos mußten ausgewechselt werden, und auch am Giebelrahmen haben sich Ausbesserungen untrüglich konstatieren lassen. Unsere Eckfiguren erweisen sich

[1] Treu, S. 135 ff.
[2] Treu, S. 93 f., Taf. XXXIII.

aber auch durch ihre Arbeit als Produkte einer späteren Zeit. Ursprünglich ist bloß der aus parischem Marmor gefertigte Torso und ein Stück Polster. So genau nun der Restaurator auch die auszuwechselnde Gegenfigur zu kopieren beabsichtigt haben mag, so ist doch die Körperbehandlung weicher und fleischiger geworden, als die der echten Figur, deren angestückter Arm aber die gleiche Fülle und Rundung zeigt, und im Kopf sind ihm bei genauer Nachahmung der Vorlage doch die gleichen Abweichungen passiert, die wir früher am Kopf vom Palazzo Liria, seinem vorauszusetzenden Original gegenüber, feststellen konnten. Die beiden Greisinnen aber zeigen eine so vollendete malerische Auffassung und technisch raffinierte Durchbildung, daß wir sie uns in die Kunstsprache um die Mitte des fünften Jahrhunderts nur sehr schwer zu übersetzen vermögen. Noch weniger aber als diese können wir uns die Überfüllung der Ecken in jener denken; sie hat von jeher so schwere Bedenken erregt, daß man, wäre nicht außer der einen jugendlichen Gestalt noch das Pfühl zur gelagerten Alten vorhanden, sie derzeit kaum mehr aufrechthalten würde. Der verkehrte Versuch von Curtius, nur die beiden Alten im Giebel zu belassen,[1] gibt dieser Empfindung einen verfehlten, aber um so kräftigeren Ausdruck; indes sind es doch nur gerade sie, die hier allein entbehrlich werden können, während die gelagerten Lapithenfrauen zweifellos zur ursprünglichen Komposition gehören. Entfernt man nun die beiden Greisinnen, was zuerst Wolters vorgeschlagen hat[2] und damit auch manche Zustimmung erfuhr, so bleibt allerdings eine Schwierigkeit zurück. Da das ursprüngliche Vorhandensein der Pfühle gesichert ist, müßten sie früher den Lapithinnen als Unterlage gedient haben; wie nun die »Schaffnerinnen« eingeschoben wurden, welche notwendigerweise höher gelegt werden mußten, hätten diese ihre Unterlage jenen abtreten und mit dem Ende des Giebelbodens vorlieb nehmen müssen. So seltsam dieser vorausgesetzte Vorgang im ersten Augenblick erscheinen mag, er allein erklärt eine bisher kaum beachtete, aber doch recht absonderliche exegetische Schwierigkeit dieser Komposition. Die »Schaffnerinnen« haben auf den Betten des Gelages nichts zu tun, sie fordern hier nur die Erinnerung an das herbe Scherzwort, mit dem Perikles die ihn bestürmende Elpinike abgewehrt hat, heraus. Dieser Platz gehört den weiblichen Mitgliedern der hochzeitlichen Gesellschaft; sie können von ihm mit Gewalt weggenommen werden, er aber nicht von ihnen. Damit scheint uns das Vorhandensein wie der Umfang der antiken Interpolation erwiesen; die Frage nach deren Grund und Zeit dürfen wir hier offen lassen.

Die kühne und großzügige Komposition des olympischen Westgiebels

[1] Nachträgliche Bemerkungen zu den Tempelgiebeln im Textband Olympia III, S. 280 ff., S. 284 Taf. II A.

[2] Ath. Mitt. XII (1887), S. 276.

wirkt durch den Gegensatz, in dem sie zu der des Ostgiebels steht, noch kräftiger und verdient das ihr zuteil gewordene Lob völlig. Aber höheres Lob verdient doch noch die künstlerische Weisheit, die diese Kraft zügelt, und je weniger im Ostgiebel Gelegenheit war, diese zu entwickeln, jene sehen wir in gleicher Stärke in beiden walten. Die Unzulänglichkeit der Ausführung tritt hier ebenso scharf hervor wie dort. Sie findet ihre Erklärung in der Art der technischen Herstellung, über welche wir auf die eindringende Untersuchung Treus verweisen. Statt der ausgeführten Modelle, die wir für die Äginetengiebel annehmen müssen, waren hier die Vorlagen flüchtige, kleine Skizzen, die nicht im Steinbruch von Paros, sondern an Ort und Stelle unter einheitlicher Leitung und Aufsicht ausgeführt wurden; wie wir vermuten müssen, enthielten sie in Reliefform die Gesamtkomposition, so daß für die Ausführung der einzelnen überlebensgroßen Figuren nur ein sehr mangelhafter Behelf vorlag. Daraus erklärt sich die überlange Liste der Stückungen und Korrekturen, die nicht allein Fehler der Ausführung verbessern wollen, sondern in manchen Fällen solche der Komposition, die sich erst nachträglich zeigten, gut zu machen hatten. Einen besonders breiten Raum nahm hier die Bemalung ein, die die Reliefwirkung der Komposition noch mehr verstärkt hat. Wenn die farbige Deckung der Statuen selbst auf mehr als die Hälfte ihrer Vorderseiten berechnet wurde, so ergibt sich mit Hinzuziehung der blauen Giebelwand wie der bunten Umrahmung der Geisa und Simen »eine gesicherte farbige Deckung von mehr als drei Vierteilen der Gesamtflächen«. Wir müssen freilich auf eine lebendige und völlig befriedigende Vorstellung dieser Wirkung derzeit noch verzichten.

Die Meisterfrage, an die wir nun heranzutreten gezwungen sind, harrt trotz aller eindringlichen Bemühungen noch immer einer gesicherten Lösung. Die Versuche, mit den von Pausanias überlieferten Künstlernamen etwas anzufangen, darf man wohl als abgetan bezeichnen; der ältere Alkamenes wie die Theorie von der »nordgriechischen Kunst« gehören doch zu den vielen überwundenen Standpunkten der Geschichte unserer Wissenschaft. Als sicheren Gewinn kann man die klare Erkenntnis der künstlerischen Einheitlichkeit des gesamten plastischen Figurenschmuckes des olympischen Zeustempels bezeichnen, mit alleiniger Ausnahme der späteren Interpolation im Westgiebel. Die stilistische Ähnlichkeit der Giebelgruppen untereinander und mit dem Metopenschmuck tritt so schlagend hervor, daß die Annahme eines leitenden Meisters, oder höchstens noch die eines engverbundenen Meisterpaares unausweichlich erscheint. Aber in welcher Gegend, in welchem Schulzusammenhange haben wir diesen zu suchen? Da der Architekt ein einheimischer gewesen ist, liegt die Möglichkeit nahe, auch für den komponierenden Bildhauer an Elis zu denken. Es gab zweifellos auch in Elis

eine Kunstschule, doch kennen wir außer dem Namen des Architekten Libon nur noch den des Bildhauers Kallon von Elis,[1] von dem uns zwei bedeutende olympische Weihgeschenke überliefert sind: der Knabenchor, den die Messenier aus ihrer sizilischen Heimat gestiftet hatten — der Eleer Hippias fügte der alten Inschrift seine Dichtung hinzu — und die von dem Rheginer Glaukias gestiftete Hermesstatue, deren Inschrift uns noch erhalten ist. Darnach mag er wohl in diese Zeit fallen, denn die plinianische Akmeangabe, Olympias 87, wird wohl aus der Datierung des Hippias folgen, dessen Kunstfertigkeiten man allenfalls noch für ein indirektes Zeugnis elischer Kunsttradition verwerten könnte. Indessen weiter als in den Bereich vager Möglichkeiten führen diese Spuren nicht. Doch befinden wir uns dort schon seit dem Beginne der Erforschung dieses Problems, und es ist uns kaum irgendeine Hypothese, für welche sich irgendwelche Gründe beibringen lassen, erspart geblieben. Recht weit hergeholt und völlig versagend sind die, die Furtwängler für ihren parischen Ursprung geltend gemacht hat.[2]

Vielleicht waren die marmorarii auch hier Parier, obgleich die wenig sorgsame Marmortechnik eher für einheimische Hilfsarbeiter spricht; den Meister dort zu suchen haben wir keinen Anlaß; Kekulé hat ihn in Unteritalien gesucht und an den Rheginer Pythagoras gedacht;[3] das Schlagwort »peloponnesisch« hat zahlreiche Anhänger gefunden, es hat sich schließlich zu »argivisch« verdichtet, ohne an überzeugender Kraft gewonnen zu haben. Der Weg, der schließlich doch dem Ziele so nahe führen muß, als es überhaupt erreichbar ist, geht über stilistische Analogien, die sich am bequemsten an dem Apollokopf des Westgiebels durchführen lassen. Den ersten Anreiz hiezu haben Funde des Perserschuttes geboten, und wenn man ihn dem Bronzekopf, dessen argivische Herkunft allgemein anerkannt ist, genähert hat, so gilt dies doch wohl in noch höherem Grade von dem marmornen Jünglingskopf, dessen geschwisterliches Verhältnis zu dem weiblichen Trotzköpfchen dadurch keine Störung erfährt und dessen Attizismus darum kaum in Zweifel gezogen wird. Indessen das sind Akten zur Vorgeschichte dieses Apollotypus; an gleichzeitigen Monumenten hat ihm Kekulé als nächstverwandt den Kopf des Dornausziehers zugewiesen und zur weiteren Vergleichung mit der Komposition der Giebel wie Metopen die Selinunter Aktaionmetope wie die Zeus' Liebesvereinigung mit Hera darstellende herangezogen. Wir anerkennen gern diese stilistischen Beobach-

[1] Overbeck, Schriftqu., 475 u. 419 fälschlich auf den Ägineten gleichen Namens bezogen.

[2] Arch. Studien, Brunn dargebracht, S. 69 ff.

[3] Über einige mit den Skulpturen von Olympia verwandte Werke, Arch. Zeit. 1883, S. 229 ff.

tungen Kekulés als vollkommen zutreffend, nur die Deutung des Tatbestandes selbst dünkt uns zweifelhaft. Kekulé findet in der Heranziehung der Selinunter Metopen eine Stütze für Löschckes Vermutung, der Meister des Spinario sei Pythagoras. Uns dünkt dieser Weg ungangbar. Wir halten den Spinario für ein attisches Werk; in welchem Zusammenhang die Selinunter Metopen zur Schule des Kritios stehen, haben wir früher bereits kennen gelernt. Zeugen einer spezifisch sizilischen Kunst sind sie für uns nicht, sondern solche des weitreichenden Einflusses der attischen Kunst im Beginne des fünften Jahrhunderts. Legen uns diese stilistischen Erwägungen die bisher allerdings noch von keiner Seite ernsthaft ins Auge gefaßte Annahme eines starken attischen Elements dieser Skulpturen nahe, die auch von den Verteidigern der Alkameneshypothese nicht, wie man erwarten sollte, geltend gemacht wurde, so hat uns das Thema des Westgiebels das Hervortreten eines solchen schon in ganz unverkennbarer Weise aufgezeigt. Aber für einen bündigen und zwingenden Schluß reicht der Stand unserer derzeitigen Kenntnisse noch nicht aus. Unser Wissen von der attischen Kunst der Generation unmittelbar vor Phidias weist doch zu große Lücken auf, um hier bestimmter zu reden. Von der Art seines Lehrers Hegias haben wir keine monumental gesicherte Kunde, für die uns auch die kühnen Hypothesen der »Meisterwerke« keinerlei Ersatz bieten können, und wenn wir auch voraussetzen dürfen, daß sich in dieser Zeit eine starke Annäherung zwischen der attischen und der sikyonisch-argivischen Schule vollzogen haben wird, so fehlen uns doch alle Mittel, sie genauer festzustellen und zu messen. Damit aber formuliert sich die Frage nach der Stellung des leitenden Meisters des Skulpturenschmuckes vom olympischen Zeustempel ein wenig bestimmter. Wir haben nun die Wahl, ihn für einen attischen Künstler zu halten, der neben Kritios und Kalamis und anderen eine eigenartige Richtung vertritt, oder für den Vertreter einer Schule, die unter den bestimmenden Einfluß der attischen Kunst geraten ist. Welche der beiden Möglichkeiten dem wahren Sachverhalte entspricht, und wie weit sie es tut, darüber dürfen wir von dem Fortschritt der monumentalen Erkenntnis noch untrüglichen Aufschluß erhoffen, denn immer deutlicher tritt uns schon jetzt die Tatsache entgegen, die Olympiaskulpturen stehen in unserer monumentalen Überlieferung nicht so vereinzelt da, als es ursprünglich den Anschein hatte. Schon haben wir eine Reihe von Werken kennen gelernt, die in nähere oder fernere, aber bestimmte Beziehung zu ihnen treten; der Kreis derselben erweitert sich zusehends, und es geht jetzt nicht mehr an, ihrer Behandlung die der Nike des Paionios unmittelbar folgen zu lassen, deren stilistische Eigenart nach ganz anderer Richtung weist. Ihre Stelle fällt einem Werke zu, das uns allerdings noch manche Rätsel bietet, aber in dem wesentlichen Punkte keinen Zweifel

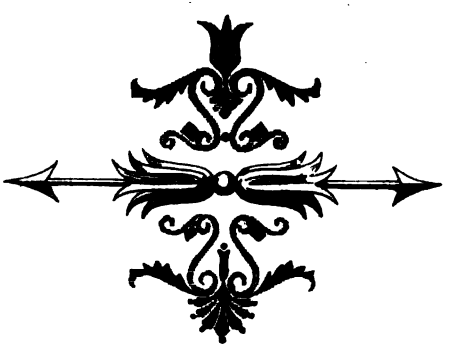
läßt, daß es die allernächste Verwandtschaft zu den Skulpturen des Zeustempels zeigt. Es ist die jetzt in der Glyptothek von Ny-Carlsberg befindliche Statue eines liegenden Jünglings, in Rom in der Villa Spithöver auf dem Gebiet der sallustianischen Gärten gefunden,[1] die uns bereits so manches herrliche Originalwerk der antiken Kunst geschenkt haben, und sicher ist auch sie ein solches und zwar von besonderem Wert. Der Jüngling liegt auf felsigem Boden lang hingestreckt und hält den rechten Arm dem Haupte zugebeugt, doch ohne es zu berühren. Sein Gewand ist durch die Lage und Bewegung so weit abgeglitten, daß die ganze Vorderseite entblößt erscheint, nur über die Schenkel fällt ein Ende desselben herab; es zieht sich im Rücken, durch den Fall zusammengeschoben und festgehalten, über das Gesäß hin. Die Figur ist, entgegen der natürlichen Horizontale ihrer Lage, dem Beschauer zugedreht, der Fluß ihrer Linien zeigt eine aufsteigende Richtung; es ist demnach kaum ein Zweifel möglich: wir haben hier die Eckfigur einer Giebelgruppe vor uns und weitere technische Anzeichen bestätigen diese Annahme. Auch spricht die Lage der Figur wie ein tiefes Bohrloch am Nacken, in welchem wohl der Pfeil gesteckt haben wird, nach dem die rechte zu greifen scheint, für die Deutung auf einen Gefallenen, und eine allbekannte, wenn auch gerade hier wenig beweiskräftige Analogie lenkt unsere Gedanken von selbst auf den Mythos von Niobe und den Niobiden. Diesen hat nun Furtwängler hier in seiner genugsam bekannten Art weiter ausgesponnen.[2] In derselben Sammlung befindet sich auch eine Frauenstatue, lebhaft nach rechts bewegt, die gleichfalls für die Ansicht von unten berechnet erscheint, die aber zu verschiedener Zeit und nicht mit derselben Provenienzangabe nach Kopenhagen gekommen ist. Eine eingehende stilistische Betrachtung, welche, wie man meinen sollte, die sehr wesentlichen Unterschiede beider Gestalten klar erkennen lassen müßte, hat Furtwängler zu der Ansicht ihrer Zusammengehörigkeit geführt; der Niobide hatte seine Niobidin und ein Giebel um die Mitte des fünften Jahrhunderts sein Thema und ein Stück von der Ausführung wiedergewonnen. Aber welcher Tempel? Bruno Sauer hat in seinem Buche über das sogenannte Theseion[3] eine stilistische Verwandtschaft zwischen der liegenden Jünglingsfigur und dem Kopf eines Lapithen am Fries dieses Tempels signalisiert; damit war der Weg gewiesen, zu dem auch das Verbot auf der vorhergehenden Seite dieses Buches eher reizen als abschrecken konnte. Sauers Versuch, aus den in den Giebeln vorhandenen Einbettungsspuren die im Altertum mit ihren Plinthen sorgfältig herabgenommenen Figuren samt und sonders zu rekonstruieren, bedeutet die Übertragung

[1] Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg, Taf. 51 u. 52.

[2] Sitzgsber. d. bayr. Ak. d. Wiss. 1899, S. 279 ff.

[3] Nachträge und Berichtigungen, S. 264 u. S. 222 f.; vgl. zu S. 189.

eines in dem Gebiet der Epigraphik erprobten Verfahrens auf die monumentale Überlieferung, für welche es naturgemäß unfruchtbar bleiben muß. Gestalten kann man nicht erklügeln, und diese Arbeit war vergeblich. Wie nun, wenn das sog. Theseion ein Apollotempel war, wofür er doch auch schon gelegentlich ausgegeben wurde? Da konnte eine Niobidengruppe ein recht passender Giebelschmuck desselben sein; konnten nicht auch die Kopenhagener »Niobiden« ursprünglich da gestanden haben? Die Einbettungsspuren haben diesmal ihren Dienst, für den sie allein tauglich sind, getan; die Probe ist mißlungen, wir sind von dieser Hypothese endgültig befreit und kehren nun zu dem Ausgangspunkt derselben zurück. Die stilistische Ähnlichkeit des liegenden Jünglings mit den Theseionskulpturen wird zu einer Tatsache von kunstgeschichtlichem Belang, sobald auch die mit den Olympiaskulpturen sich genauer erweisen läßt; sie verbindet dann diese direkt mit Athen, und dieser Seite der Frage werden wir später noch nachzugehen haben. Der Vergleich mit den olympischen Giebelfiguren leidet daran, daß deren Ausführung eine handwerksmäßige, die der Kopenhagener Figur eine meisterliche ist; dennoch sind ganz unverkennbare Ähnlichkeiten vorhanden, sie treten schon im Kopftypus bedeutsam hervor, aber besonders schlagend in der gleichen Manier der Gewandbehandlung, die in flüssiger aber unfreier Art die Falten förmlich herausschält und den Stoff vom Körper nicht zu lösen weiß. Auch der Drehung des Oberkörpers haftet noch Gewaltsamkeit an und die ganze Lage hat etwas Ungelenkes, doch frisch Naturalistisches, was uns wieder an Giebelgruppen erinnert. Und doch ist sie von einem prächtigen Rhythmus der Komposition, der wie dort in der Linienführung zum Ausdruck kommt, ohne die ganze Gestalt zu erfassen. Im einzelnen zeigt sie freilich eine weitere Entwicklung an, aber dieselbe läuft in der gleichen Richtung; am zeitlichen Maßstab gemessen wird ein Jahrzehnt vollauf genügen, die Unterschiede zu erklären. Wir halten mit ihr mit jener Genauigkeit, die uns überhaupt verstattet ist, an der Mitte des fünften Jahrhunderts und wenden uns nun der Beobachtung des großartigen Schauspieles zu, das uns die Entwicklung der hellenischen Plastik in diesem Zeitpunkt bietet.



89037967601

b89037967601a

89037967601

b89037967601a